دورة
«أبوفراس الحمداني»
أبحاث الندوة ووقائعها

الكتّاب

د. إحسان عباس — د. فايز الداية
د. أحمد درويش — د. ناصر الدين سعيدوني
د. عبدالله التطاوي — د. نور الدين السد
أ. عبدالرزاق بن السبع — د. وهب رومية
د. علي عشري زايد — د. يوسف بكار

دورة

«أبوفراس الحمداني»

أبحاث الندوة ووقائعها

المشاركون في المناقشات

ابراهيم السعافين
أبوعمران الشيخ
أحمد حيدوش
أحمد درويش
أحمد سليم الحمصي
الربعي بن سلامة
الطيب صالح
بديعة الجزائري
تركي رابح
جميل علوش
جرجي طربيه
خالد الرويشان
خالد الشايجي
رزاق محمود الحكيم
سالم عباس خدادة
صالح الغامدي
صلاح نيازي

عبد الرحمن سوار الذهب
عبد القادر هندي
عبد الكريم الشريف
عبدالعزيز السريع
عبدالعزيز سعود البابطين
عبدالله المهنا
عبدالله حمادي
عبدالله رضوان
عثمان بدري
علي أبوزيد
علي الباز
علي عشري زايد
علي عقلة عرسان
فايز الداية
محمد القاضي
محمد بشير بويجرة
محمد حماسة عبد اللطيف

محمد خلدون الجزائري
محمد رضوان الداية
محمد شاهين
محمد عبدالحي
محمد علي التسخيري
محمد فتوح أحمد
محمد قاسم
محمد مصطفى أبوشوارب
محمود مكي
محيي الدين صبحي
ناصر الدين سعيدوني
نور الدين السد
هيا الدرهم
وهب رومية
ياسين الأيوبي
يوسف بكار

2002

دورة

«أبو فراس الحمداني»

أبحاث الندوة ووقائعها

الكتّاب

د. إحسان عباس
د. أحمد درويش
د. عبدالله التطاوي
أ. عبدالرزاق بن السبع
د. علي عشري زايد
د. فايز الداية
د. ناصر الدين سعيدوني
د. نور الدين السد
د. وهب رومية
د. يوسف بكار

أشرف على طباعة هذا الكتاب وراجعه الباحث
بمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

عدنـان بـلبـل جابـر

الصف والإخراج والتنفيذ:

محمد العلي

أحـمـد مـتـولي **أحـمـد جـاسم**

حقوق الطبع محفوظة للمؤسسة

تلفون: 2430514 فاكس: 2455039 (00965)
E-mail < Kuwait@albabtainpoeticprize.org >

طبعة أولى
2002

طبعة ثانية
2003

تصدير..

عندما بدأت مؤسستنا بإصدار كتب تغطي ما يدور في ندواتها من حوارات نقدية تتصل بأدب الشاعر المحتفى به، إنما كانت توثق هذه الحوارات للقراء والمهتمين بشؤون الأدب والشعر منه على وجه الخصوص، وهذا ما جرى بالنسبة لدورات البارودي، والشابي، والعدواني، والأخطل الصغير، وأخيراً أبوفراس الحمداني وعبدالقادر الجزائري.

وقد لفت انتباهنا أسئلة كثيرة أثيرت خلال دورة «أبوفراس الحمداني» الأخيرة:

- كيف نقوّم الشعر المعاصر بوسائل نقدية عربية قديمة؟.

- أو كيف لنا أن نطبق أدوات النقد الحديث على الشعر العربي القديم؟.

- أليس بإمكان النقاد والمفكرين العرب بلورة (نظرية) لنقد عربي الوجه واللسان؟.

والسؤال الأخير هو أخطر ما في ذلك كله..

ومؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري لا تدعي لنفسها الأسبقية في الوصول إلى هذه النظرية و تحقيق مثل هذا المشروع الطموح، لكن المتابع لكتب الندوات السابقة لا بد أنه لا حظ دأب المؤسسة وإصرارها على جمع جمهرة النقاد والأدباء العرب من شتى أنحاء الوطن العربي، وبمختلف مشاربهم واتجاهاتهم الفكرية في قاعة واحدة لتتلاقح عقولهم وتحتدم أفكارهم، وتتبلور كثير من الرؤى بما يفضي إلى تشكل ملامح درس نقدي عربي جديد، وإن لم تتشكل النظرية، من هنا فإننا اكتشفنا متأخرين بأننا نؤسس لهذا المشروع الهام وذلك بوضع النقاد العرب أمام مسؤولياتهم، وأن هذه الكتب التي تصدرها المؤسسة عقب كل ندوة، إنما هي شهادة على ما قالوه، وما وصلوا إليه أو اختلفوا فيه، فليعودوا إليها جميعاً لمزيد من الدرس، ومزيد من التحقيق، لأنها إرهاص يبشر بهذه النظرية، و يمكن أن يقودنا إلى هذا الهدف.

ومن هنا – عزيزي القارئ – واستكمالاً لهذا المشروع فإننا نضع بين يديك الكتاب الخامس من سلسلة كتب الندوات هذه، والذي يضم بين جنباته ما أُلقي من أبحاث وما قرئ من كتب، وما دار حولها من حوار عميق حول شاعرين وحدتهما بعض الملامح المشتركة في سيرتيهما فعلى الرغم من التباعد الزمني بينهما إلا أن ما يوحّدهما ليس بالقليل، لأن أبا فراس الحمداني وعبدالقادر الجزائري أميران فارسان شاعران جرّباً الأسر لدى الأعداء، ومن هنا جاءت الأبحاث والدراسات لتصب بوسائلها وأدواتها النقدية على دراسة المؤتلف والمختلف بين الشاعرين، مع إدراكنا بأن أبا فراس شاعر أمير بينما الجزائري أمير شاعر وذلك يمثل فرقاً مهما، وكلي أمل أن يكون هذا الكتاب مفيداً وممتعاً. والحمد لله في البدء وفي الختام.

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في ٢٩/٦/٢٠٠٢

أهداف ندوات المؤسسة بشكل عام:

- الإسهام في المساعي المبذولة لإثراء حركة الإبداع العربي في مجال الشعر ونقده.
- التنبيه إلى أهمية رواد الحركة الشعرية العربية بإلقاء الضوء على إنجازاتهم وإضافاتهم.
- خلق فرص للقاء بين المهتمين بقضايا الشعر العربي.
- إثارة اهتمام وسائل الإعلام والمبدعين الشباب بقضايا الإبداع في مجال الشعر ونقده.

الجهاز التنفيـذي للندوة:

مديـــــر النـــدوة : **الأستاذ عبدالعزيز السريّع**

سكرتير عام الندوة : **الأستـــاذ تحســين بدير**

وقد أصدرت المؤسسة بمناسبة هذه الدورة الكتب والمطبوعات التالية:

١ - أبو فراس الحمداني وشعره في المصادر والمراجع العربية والأجنبية: إعداد: الدكتور عبدالله بنصر العلوي، الدكتور محمد الدناي، الأستاذ عبدالعزيز محمد جمعة

٢ - عصر أبي فراس الحمداني: الدكتور يوسف بكار .

٣ - ديوان أبي فراس الحمداني «حسب الرواية المغربية»: إعداد: الدكتور محمد بن شريفة .

٤ - ديوان أبي فراس الحمداني «عن المخطوطة التونسية»: إعداد: الدكتور محمد بن شريفة

٥ - في صحبة الأميرين أبي فراس الحمداني وعبدالقادر الجزائري: الدكتور أحمد درويش

٦ - عصر الأمير عبدالقادر الجزائري: الدكتور ناصر الدين سعيدوني

٧ - ديوان الشاعر الأمير عبدالقادر الجزائري: جمع وتحقيق: الدكتور العربي دحو، راجعه: الدكتور محمد رضوان الداية

٨ - الأمير عبدالقادر الجزائري وأدبه: الأستاذ عبدالرزاق بن السبع

٩ - مسلسل إذاعي عن الشاعر الأمير عبدالقادر الجزائري (٣٠) حلقة.

برنامج الدورة السابعة

دورة «أبوفراس الحمداني»

الجزائر – ٣١ أكتوبر إلى ٣ نوفمبر ٢٠٠٠

الجلسة الأولى:

رئيس الجلسة	:	الدكتور عبد الله المهنا
الموضوع الأول	:	عرض كتاب عصر أبي فراس الحمداني
الباحث	:	الدكتور يوسف بكار
الموضوع الثاني	:	القصيدة في عصر أبي فراس الحمداني
الباحث	:	الدكتور عبد الله التطاوي (لم يتمكن من الحضور)
المعقب الرئيسي	:	الدكتور صالح الغامدي
الموضوع الثالث	:	تصالح الاغراض والمفاهيم المتعارضة في شعر أبي فراس
الباحث	:	الشيخ محمد علي تسخيري
الموضوع الرابع	:	خواطر ذاتية في أبي فراس وشعره.
الباحث	:	الدكتور إحسان عباس
المعقبون	:	الدكتور محمد فتوح ، الدكتور وهب رومية، الدكتور عثمان بدري، الدكتور عبد الله رضوان، الدكتور جميل علوش، الدكتور جورج طربيه ، الدكتور محمد رضوان الداية، الدكتور عبد الله حمادي ، الدكتور محمد أبو شوارب ، الدكتور أحمد درويش ، الدكتور عبد الكريم الشريف، الأستاذ رزاق محمود الحكيم ، الدكتور علي عقلة عرسان، الدكتور محيى الدين صبحي ، الأستاذ عبد العزيز السريع.

الجلسة الثانية

رئيس الجلسة : الدكتور محمد بشير بويجرة

الموضوع الرابع : الدوائر الدلالية في ديوان أبي فراس الحمداني

الباحث : الدكتور فايز الداية

المعقب الرئيسي : الدكتور محمد القاضي

الموضوع الخامس : الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني

الباحث : الدكتور علي عشري زايد

المعقب الرئيسي : الدكتور أحمد حيدوش.

الموضوع السادس : عرض كتاب «في صحبة الأميرين».

الباحث : الدكتور أحمد درويش

المعقبون : الدكتور صلاح نيازي، الدكتور وهب رومية ، الدكتور يوسف بكار ، الدكتور أحمد سليم الحمصي ، الدكتور عبد الكريم الشريف ، الدكتور علي الباز، الدكتور تركي ربحي ، الدكتور محمد قاسم ، الدكتور محمد فتوح أحمد، الدكتورة هيا الدرهم ، الدكتور ياسين الأيوب ، الدكتور محمد شاهين ،الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، السيدة بديعة الحسني الجزائري، ، الدكتور خالد الرويشان ، الدكتور عثمان بدري.

الجلسة الثالثة:

رئيس الجلسة : الأستاذ الطيب صالح

الموضوع السابع : عرض كتاب «عصر الأمير عبدالقادر»

الباحث : ناصر الدين سعيدوني

الموضوع الثامن : القصيدة في عصر الأمير عبدالقادر

الباحث : الدكتور نور الدين السد

المعقب الرئيسي : الدكتور إبراهيم السعافين

المعقبون : الدكتور محمد فتوح أحمد ، السيدة بديعة الحسني الجزائري، الدكتور أبوعمران الشيخ، الدكتور محمد عبد الحي، الدكتور يوسف بكار، الدكتور علي أبوزيد، الدكتور ياسين الأيوبي، الدكتور صالح الغامدي ، الأستاذ عبد العزيز السريع، الدكتور عبد القادر هندي ، الدكتور محمد أبو شوارب، الدكتور محمد رضوان الداية، الدكتور عبد الله حمادي، الدكتور محمود علي مكي، الدكتور بشير بو يجرة، الدكتور ربعي بن سلامة، الدكتور عثمان بدري، الأستاذ خالد الشايجي.

الجلسة الرابعة:

رئيس الجلسة : الدكتور محمد شاهين

الموضوع التاسع : اللغة والصورة في شعر الأمير عبد القادر

الباحث : الدكتور وهب رومية

المعقب الرئيسي : الدكتور سالم عباس خداده

الموضوع العاشر : عرض كتاب «الأمير عبد القادر الجزائري أديباً»

الباحث : الأستاذ عبدالرزاق بن السبع

المعقبون : الدكتور عبدالله المهنا ، الدكتور محيي الدين صبحي، الدكتور خلدون النقيب ، الدكتور جميل علوش، الدكتور بشير بويجرة ، الدكتور فايز الداية، الدكتور عبد الله حمادي، الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، الدكتور هيا الدرهم، الدكتور محمد رضوان الداية، الدكتور محمد فتوح أحمد ، المشير عبد الرحمن سوار الذهب، الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين.

****

الجلسة الأولى

رئيس الجلسة الأستاذ الدكتور عبدالله مهنا:

بسم الله الرحمن الرحيم. والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين.

أيها الإخوة والزملاء:

إنها لسعادة غامرة أن يجتمع هذا الحشد من المفكرين والمثقفين والنقاد للإسهام في أعمال هذه الندوة الفكرية المصاحبة لدورة أبي فراس الحمداني. في هذه الليلة نلتقي بموضوعين.

- **الموضوع الأول** يلخص لنا الدكتور يوسف بكار فيه كتابه (عصر أبي فراس الحمداني)

- **الموضوع الثاني** (القصيدة في عصر أبي فراس الحمداني)، للدكتور عبدالله التطاوي.

ويؤسفنا أن الدكتور عبدالله التطاوي قد اعتذر عن عدم الحضور لظروف خاصة، والبحث كما تعلمون قد وزع قبل وقت سابق، ولعلكم قد قرأتموه جميعا، وسنكتفي بالتعليق أو التعقيب على هذا البحث، ثم بعد ذلك نفتح باب المناقشات العامة، يتفضل الآن د. يوسف بكار.

الدكتور يوسف بكّار

هذه الأوراق ملخص لكتاب بهذا العنوان " عصر أبي فراس الحمداني " هو الذي كلّفت كتابته لهذه الدورة .

أبو فراس الحمداني الحارث بن سعيد بن حمدان (٣٢٠ – ٣٥٧هـ) من أسرة ترتد في نسبها الأبعد إلى قبيلة " تغلب "، وفي نسبها الأدنى إلى " حمدان بن حمدون " الذي استقلّ بالموصل في الربع الأخير من القرن الثالث الهجري (عام ٢٧٤ هـ) ثم خلفه ابنه " حسين " الذي ندبه المعتضد إلى قراع هارون الشاري إذ أسره بعد قتال قصير، ثمّ أبلى في مجاهدة القرامطة بلاء حسناً، وأسر " صاحب الشامة "، وحارب

الطولونيين بمصر وانتصر عليهم بمشاركة أخويه داود " المزرفن " وأبي الوليد «الحرون» لكنه لم يبق ثمة بل عاد إلى بغداد . وهو الذي فتح بلاد فارس وشارك في خلع المقتدر أول مرة عام ٢٩٦هـ، بيد أن المحاولة فشلت فعاد الخليفة بعد ليلة واحدة، وأرسل في طلبه فوجده قد هرب إلى الموصل، وأرسل إلى أخيه عبدالله (أبي الهيجاء) ليقبض عليه فاقتتل الأخوان دون جدوى، لكن الخليفة قبل بآخرة شفاعة الوزير ابن الفرات فيه فعاد إلى بغداد وولّي قم وقاشان .

وكان من أبناء حمدان : أبو الهيجاء، وأبو العشائر، وأبو إسحق (إبراهيم)، وأبو سليمان (داود المزرفن)، وأبو السرايا (نصر)، وقد كان لهم شأن وحول في الدولة العباسية في الربع الأول من القرن الرابع بتوليهم ولايات فيها .

كان أبو الهيجاء أبرزهم، فقد ولي الموصل من عام ٢٩٣ إلى عام ٣١٧هـ، وكانت له أعمال جليلة إذ حمى الحج من فتن القبائل، وقضى على ثورة يوسف بن أبي الساج، ثم خلفه ابنه الحسن (ناصر الدولة) الذي ضمّ إلى الموصل بلاد ربيعة وأسس فيها نواة دولة بني حمدان، وهو الذي أوعز بقتل ابن رائق، فنال رضى الخليفة (المتقي) الذي جعله " أمير الأمراء " ولقبه بـ«ناصر الدولة»، ولقب أخاه الأصغر علياً بـ«سيف الدولة»، وهنا واتتهم الفرصة، فتوجه الاثنان عام ٣٣٠هـ بجيش كبير إلى بغداد وطردوا " البُريديين " الذين هرب المتقي من بغداد منهم واحتمى بالحمدانيين . وأخذ ناصر الدولة يمارس سلطاته ببغداد مهتماً بالعمارة وضرب دنانير جديدة في حين ضيّق على الخليفة وغصب ضياعه وضياع أمه، لكن إمرة الحمدانيين ببغداد لم تعمّر أكثر من ثلاثة عشر شهراً لاضطراب الأمور فيها، وخلافات سيف الدولة مع الجنود الأتراك . وعاد ناصر الدولة إلى الموصل وبسط نفوذه على ما جاورها أيضاً .

كان الخلاف بينهم شديداً، إذ قتل أبو الهيجاء عمّه سعيداً (أبا العلاء) والد أبي فراس عام ٣٢٣هـ، وقبض أبو تغلب بن ناصر الدولة على أبيه عام ٣٥٦هـ وحبسه في قلعة " كواشي " إلى أن مات عام ٣٥٨هـ . ومن المؤسف أن أبا تغلب لاطف طاغية الروم وهادنه وقدّم إليه الميرة، وأن بعضهم دخل في طاعة البويهيين، وبعضهم دخل في طاعة عزيز مصر، وآخرين دخلوا في طاعة عمهم شريف (أبي المعالي) في حلب .

انتهت دولتهم بالموصل عام ٣٦٨ هـ بعد أن ملكوها هي وما جاورها ما يزيد على سبعين عاماً دون أن تكون تحت سيطرتهم الفعلية دائماً، إذ كانت مرتبطة ببغداد، وكانوا هم يجلون عنها ويعودون إليها . وصف رجالات الحمدانيين بالموصل بأنهم «كانوا على جانب كبير من الذكاء والكياسة وحسن الفهم لسياسة الدولة، فكانوا يبسطون سلطانهم على الخليفة بسطاً تاماً، فإذا لاحظوا خطراً يحدق بهم بدأوا يتراجعون»[١]

وقيل إنّ همّ أكثرهم كان ينصبّ على الاستئثار بخيرات البلاد " دون أن يلتفتوا إلى مفهوم الدولة وعزّة الملك بمعناه الواسع الذي فهمه حفيدهم سيف الدولة "[٢].

أمّا سيف الدولة، الذي كان بدءاً على واسط ونواحيها،، ففتح حلب وأنشأ فيها دولته عام ٣٣٣هـ، ولمّا تقلّبت به الأحوال انتقل إلى الشام وملك كثيراً من الشام والجزيرة . ولما توفي عام ٣٥٦هـ خلفه ابنه سعد الدولة الذي خلفه بعد وفاته عام ٣٨١هـ ابنه سعيد الدولة الذي زال بموته مسموماً عام ٣٩٢هـ، ملك الحمدانيين الحقيقي في حلب .

على الرغم ممّا وُصف به الحمدانيون وقيل عنهم " إنهم أسوأ من يمثل خصال البدو"[٣]، وإنهم نهبوا أموال الرعية وأملاكهم، وإن أمرهم بينهم كان شديداً لا سيما بين فرعهم في الجزيرة[٤]، وإلى حدّ ما في الشام إذ قتل أبو المعالي بن سيف الدولة أبا فراس بعد استئمانه، على الرغم من كل ذلك فقد كانوا جميعاً النفوذ العربي الوحيد إزاء النفوذين التركي والفارسي في القرن الرابع الهجري. ولأبي فراس رائية في (٢٢٥) بيتاً سجل فيها أيام أهله الأقربين ومآثرهم، مطلعها :

لعلّ خيال العامريّة زائرُ
فيسعد مهجور ويسعد هاجرُ

ومقطعها :

نطقتُ بفضلي وامتدحتُ عشيرتي
وما أنا مدّاح ولا أنا شاعرُ

عصر أبي فراس السياسي هو القرن الرابع الهجري، الذي أهلّ والخليفة هو المقتدر بالله (٢٩٥ – ٣٢٠هـ) والذي كانت له سمات يكاد المؤرخون والدارسون يجمعون

على أنها تتمثل في أفول شمس الدولة العباسية، وضعف الخلفاء، واستبداد العمّال، وسطوة النزعات الأعجمية على الروح العربية، وقيام دويلات في أنحاء المملكة الإسلامية كان من أكبر همّ رجالها أن يستأثروا بخيراتها ويوطدوا فيها نفوذهم الشخصي، ويرهقوا الناس بضروب من العسف، واستمرار حركة القرامطة، والدسائس والاضطرابات والفوضى والاقتتال . وكان من أكبر نتائج هذا طمع الروم في أن يعيدوا الكرّة على بلاد الإسلام، فانضاف هذا الخطر الخارجي إلى الانقسامات والحروب الداخلية بين حكام الدول أنفسهم وبينهم وبين حكام الدول الأخرى .

لم تكن دولة الحمدانيين في الموصل وحلب بمعزل عما كان يسود العصر كلّه . وعلى الرغم من أن عهد سيف الدولة كان عهدهم الذهبي، فقد جابهتهم أحداث داخلية وأخرى خارجية، أو كما قال المتنبي لسيف الدولة :

وسوى الروم خلف ظهرك رومٌ
فعلى أيّ جانبيك تميلُ

فأمّا الأحداث الداخلية، ما كان منها من داخل دولتهم ومن داخل الدولة الإسلامية نفسها، فكانت على غير جبهة . ففي جبهة الصراع مع القبائل أخضع سيف الدولة النزارية واليمانية و " بني كلاب "، وفي جبهة الصراع مع القادة والغلمان أجهض تمرد هبة الله بن ناصرالدولة في " حرّان " وعصيان غلامه " نجا" في «ميّافارقين» . أمّا عصيان " قرغويه " و " بكجور " لسعد الدولة فامتد إلى حرب طويلة بينهم آلت إلى استعانة الأمير بالروم وبكجور بالفاطميين فكان لهما الغرم وللروم والفاطميين الغنم [٥] .

وأمّا في المواجهة مع أهل المدن، فقد حارب هبة الله بن ناصر الدولة أهل «حرّان» لمّا امتنعوا على واليها والأمير عند عمّه في حلب، وحارب قرغويه نائبُ سيف الدولة "رشيق النسيمي " في حلب التي سار إليها بعد أن ألّب أهل أنطاكية على العصيان، ثم حارب ابن الأهوازي في أنطاكية . كما حارب ناصر الدولة عام ٣٥٩هـ، أهل حرّان ولما جنحوا للصلح عاد إلى الموصل وتصدّى لبني نمير الذين عاثوا فيها [٦] .

وكانت جبهة الحمدانيين مع القرامطة من أعتى الجبهات بعد بلاء الحسين بن حمدان فيهم إذ كان السيف الذي دوّخهم وطاردهم في كلّ مكان[٨]، فقد قاتل ناصر الدولة " ابن مطر"وأسر أبو السرايا نصر بن حمدان " محمد بن صالح بالبوازيج "، وكلا الرجلين ظهر في نصيبين ؛ وفي عهد سيف الدولة قُضي على " المبرقع " وعلى "مروان العقيلي" .

أما حربهم مع البويهيين فبدأت منذ عام ٣٣٤هـ عام دخول معز الدولة بغداد التي تحاربوا فيها، ثمّ امتدت في أكثرها بين معز الدولة وناصر الدولة في الموصل وأكثر ديار بني حمدان، وكانت سجالاً تتخللها عقود صلح وضمانات مالية، وانحصرت في النهاية بين عضد الدولة وأبي تغلب بن ناصر الدولة، إذ ظلّ الأول، بعد أن استولى على الموصل، يلاحق الآخر في كل ناحية يمّم إليها .

وأمّا حربهم مع الإخشيديين، فقد بدأها الإخشيد نفسه في العام الذي ملك فيه سيف الدولة حلب (٣٣٣هـ) بتسيير كافور ويأنس المؤنسي إليه، لكن سيف الدولة هزمهم وهربوا إلى حمص فدمشق، وكاد الأمر يقف هنا لو قبل الأمير عرض الإخشيد بالاقتصار على ما في يده . ولولا أن أهل " الرستن " منعوا الأمير من العودة إليها بعد خروجه منها إلى الأعراب لما أتيح للإخشيد أن يتعقبه ويدخل حلب عام ٣٣٤هـ، لكنه تصالح مع سيف الدولة بآخرة وعاد إلى دمشق بشروط . ولما ملك سيف الدولة دمشق تجددت الحروب بينه وبين الإخشيديين، فأخرجوه منها وتتبعوه إلى حلب التي تركها إلى الرقة لكنه ظفر بها من بعد، وتجدد الصلح مرّة أخرى بينه وبين ابن الإخشيد بالشروط السابقة التي كانت بين سيف الدولة والإخشيد نفسه .

وأمّا نزاعهم على الجبهة الفاطميّة فبدأ باستيلاء جعفر الكتامي عام ٣٥٨هـ على الرملة وطبرية ودمشق، ودخولهم حلب في عهد سعيد الدولة حفيد سيف الدولة وانتشارهم في أنحاء الدولة مما دفع سعيداً إلى الاستعانة بالروم الذين فشلوا في صدّ الفاطميين بدءاً وتمكنوا منهم بآخرة . وبعد موت سعيد أضحت الحكومة الفعلية للؤلؤة السيفي الذي اعترف بسيادة الفاطميين على حلب، وظل يدفع الجزية إلى الروم .

أمّا الأحداث الخارجية فكان أهمها محاربة الروم والتصدي لهم، فالثغور البكريّة أصبحت في أيدي الروم عام ٣١٦ هـ، وفي عام ٣١٧هـ عجزت الثغور الجزريّة عن دفعهم عنها وكاد أهلها يدخلون في طاعتهم . في أوان الضعف ذاك بزغ نجم سيف الدولة فكانت له معهم سجالات وأحداث ومعارك حتى قيل إنه غزاهم «أربعين غزوة له وعليه»[٨] بدأت عام ٣٢٤هـ قبل أن يؤسس إمارته في حلب، وهو ما عرف بغزواته الأولى، أمّا غزواته الأخرى فقد تمكنت من رصد تسع عشرة كبرى منها، كتب له النصر في عدد منها، لكنّ معركة " مغارة الكحل " عام ٣٤٩هـ كانت من أمرّها عليه بعد انتصاره في البداية، حتى سميت " غزاة المصيبة "، وكان عام ٣٥١ هـ من الأعوام المؤلمة في تاريخ المسلمين عامة وسيف الدولة خاصة، إذ استولى الروم على "عين زربة" فكان سقوطها ذريعاً، وانهزم الأمير وظفر الروم بقصره ونهبوا كلّ ما فيه وحرقوه، وحرقوا المسجد الجامع والأسواق، وأكثروا الأسرى من الرجال .

لقد تلاشت بموت سيف الدولة دولة آل حمدان، ولم يقو ابنه شريف (أبو المعالي)على توطيد ما عجز عنه والده، بل أفسح المجال أمام الروم ليوغلوا في ديار الشام والعراق أيضاً.

إن يكن الروم تخلصوا من سيف الدولة، فإن ديار الإسلام لم تتخلص من شرورهم، وظلوا سادرين في تحقيق مآربهم الأبعد والأعمق من حملاتهم على المدن والثغور واستيلائهم على كثير منها منذ عام ٣٥٧ هـ إلى عام ٣٦٢هـ، ولم يكن عسيراً عليهم أن يوطّدوا سلطانهم في تلك الأنحاء لولا انصرافهم إلى الحروب في أوروبا، لأنه لم تكن للحمدانيين بعد وفاة سيف الدولة ما كان له من قوة وبأس وعزيمة ومضاء .

وكان لأبي فراس موقع في دولة بني حمدان في حلب في كنف ابن عمّه سيف الدولة الذي تعهده بالتربية بعد مقتل والده واصطحبه هو ووالدته معه إلى حلب عام ٣٣٣هـ، وكان يعجب جداً بمحاسنه، ويميّزه بالإكرام عن سائر قومه، ويصطفيه لنفسه، ويصطحبه في غزواته، ويستخلفه على أعماله، في حين أن أبا فراس كان ينثر الدر الثمين في مكاتباته إيّاه، ويوفّيه حقّ سؤدده، ويجمع بين أدبي السيف والقلم في خدمته[٩] .

فمن مظاهر اصطناعه وتمييزه له عن سائر قومه إعطاؤه " ضيعة " بمنبج[١٠] قبل أن يوليه عليها عام ٣٣٦هـ، وكان يصطفيه بقوله له: " سيدي " أحياناً، وقد أخذه معه عام ٣٣٣هـ، إلى " ملطية "، وجعله يغزو معه في بعض غزواته كغزوة عام ٣٣٩هـ التي فتحوا فيها " حصن العيون " و "حصن الصفصاف " . وفي عام ٣٤٠هـ ندبه إلى بناء «رعبان» التي دمّرتها الزلازل . وذكر أبو فراس نفسه أنه لحق، بتكليف من ابن عمّه، بقبائل " كعب " بديار مضر لمّا استفحل أمرهم وردّهم إلى الطاعة . وقدّمه سيف الدولة لفتح " حصن عرقة " حين ساروا لفتح بلاد الروم . وكان عام ٣٤٢هـ مع الأمير حين اشتبك مع الدمستق وراء " مرعش "، كما كان معه عام ٣٤٣هـ في قتال القبائل النزارية واليمانية . وأبو فراس هو الذي هزم قبيلة " كلاب " ببالس، والذي قتل " جعفرالكلابي " حين أغارت بنو كلاب على ولايته .

وكان الحدث الأكبر في حياته أسره بيد الروم، وهو موضوع جدلي عند القدماء والمعاصرين في زمان حدوثه وكيفيته ومدته وتواني سيف الدولة في افتدائه، وقد عرضت له من جوانبه كافة بتركيز مكثّف . المهم فيه أن الرجل ظلّ قوياً لم يذلّ أو يتطامن أو ينل منه أعداؤه، وحسبه أنه سأل الدمستق بسخرية : " نحن نطأ أرضك منذ ستين سنة بالسيوف أم الأقلام ؟ ! " جواباً عن قوله له: " إنّما أنتم كتّاب أصحاب أقلام، ولستم بأصحاب سيوف، ومن أين تعرفون الحرب؟".

وما إن عاد الفارس من أسره حتى فاجأه سيف الدولة بتعيينه والياً على حمص التي يقال إنه ظلم أهلها وأكثر من التعدي عليهم . ولما مات سيف الدولة بعد سنة من هذا التاريخ جعل " قرغويه " يحاول الدسّ بين أبي فراس وابن أخته سعد الدولة بن سيف الدولة، ونجح في خلق " وحشة بينهما [١١] آلت إلى قتال قتل فيه أبو فراس شرّ قتلة في ربيع عام ٣٥٧هـ، وقيل في قتله، كما قيل في أسره غير رواية . وهكذا مضى الشاب الذي لم يمتّع بالشباب دون أن يحقق ما كان يصبو إليه، أو كما قال هو :

ووالله ما قصّرت في طلب العلا
ولكنْ كأنّ الدهر عنيَ غافلُ

وما كلّ طلاّب من الناس بالغٌ
ولا كلّ سيّارٍ إلى المجد واصلُ!

ولم يكن عصر أبي فراس الاجتماعي بدعاً بين العصور، ولم يبدأ من فراغ، إنما كان استمراراً في كثير من القضايا، وهي نسبيّة، للقرون التي سبقته من حيث الامتزاج العرقي والمذهبي والحضاري والثقافي الذي ترسّخ في الدولة الإسلامية في العصر العباسي الأول ؛ وهو، كذلك، مثال كبير على الثنائيات المتضادة : انحطاط سياسي وازدهار علمي ترف وفقر؛ وهكذا.

لقد تجاذبت هذا العصر أعراق ثلاثة رئيسة : ترك وفرس وعرب . فالترك كادت الأمور جميعاً أن تؤول إليهم، وصاروا خطراً يهدد الخلفاء أنفسهم حتى إن كثيرين منهم ذهبوا ضحية تآمرهم، وإن كان من حسناتهم الاجتماعية دخول كثيرين منهم في الإسلام، وكثرة جواريهم وغلمانهم في قصور الخلفاء والعظماء والموسرين .

أمّا الفرس، فعزّ عليهم، بعد أن كانوا فرس الرهان في العصر العباسي الأول، أن تؤول الأمور إلى الأتراك، وظلوا يتربصون بهم الدوائر للانقضاض عليهم واستعادة مجدهم، وقد استطاعوا أن يقتطعوا أجزاء من دولة الخلافة ويقيموا دولاً ذات كيان كالسامانية (٢٦١ – ٣٨٩هـ)، والزيّاريّة (٣١٦ – ٣٣٤هـ)، والبويهيّة (٣٢٠ – ٤٤٧هـ) .

وأمّا العرب، فلم يكن لهم نفوذهم السابق إلاّ ما كان من وضع الخلفاء المترجّح أكثره، ووضع الدولة الحمدانية في الموصل وحلب (٣١٧ – ٣٩٤هـ) التي كانت تناوش وتحارب في غير جبهة داخلية وخارجية وتطرد الترك والفرس الذين يمثلهم آل بويه، لكن عهدهم ببغداد كان قصيراً جداً (٣٣٠ – ٣٣١هـ) .

لقد كان لكلّ عنصر من العناصر الثلاثة طابعه الخاص الذي كان يطبع به البلاد التي يحكمها . فطابع الترك كان حبّ الجندية والفروسية، وكثرة خلافاتهم وتعصّب كل فريق لقائد ما، واحتقار أهل الأمصار التي يحكمونها، والانتصار لأهل السنة، وعدم الميل إلى الفلسفة والجدل، وتقريب علماء الدين لا سيما علماء التفسير والحديث، وحب

المال وغصبه ومصادرته وقلة العناية بموارد المال والثروة . وكان طابع الفرس رغد العيش والميل إلى الترف والنعيم واللذائذ، والقدرة على تنظيم الحكم وإدارة موارد الثروة، والاهتمام بالأدب والعلم، وكثرة مذاهبهم .

أمّا طابع العرب، فكان في مجمله الميل إلى البداوة، والاعتزاز بالدم والقبيلة، وسرعة التأقلم والتحضر .

ولقد أدّى هذا إلى أشياء من التفكك وعدم التوازن، وإلى بعض المنازعات المذهبيّة، فأهل السنة كانوا في عهد الخلفاء وعهد نفوذ الأتراك وإمرة الأمراء في أمان وحرية واطمئنان لم تتيسر للشيعة، وكان الأمر على العكس تماماً في ظلّ البويهيين الذين لم يخل عهدهم من نزاع بين السنة والشيعة، وكذا الأمر في عهد الفاطميين الذين كانوا أكثر تسامحاً . ليس هذا فحسب، إنما طالت الخلافات المذهبيّة أهل السنة أنفسهم التي كان يذكيها الحنابلة تحديداً .

وثمة عناصر عرقيّة ودينية أخرى كان لها وجودها وأثرها في الحياة الاجتماعية والفكرية والأدبية . فقد أدت الحروب الكثيرة بين المسلمين والروم إلى أسر أعداد كبيرة منهم واسترقاق أعداد أخرى ممّا ساعد على انتشارهم انتشاراً واسعاً غلماناً وجواري في قصور الخلفاء والموسرين إلى جانب الزنج الذين كثروا كثرة لافتة حتى إن بيوت الأوساط والفقراء لم تكن لتخلو منهم، لأن الجواري السود كنّ أرخص ثمناً من البيض . وكان لأهل الكتاب من نصارى ويهود انتشارهم كذلك، ويبدو مما أورده المقدسي أن أعداد اليهود كانت أكثر من غيرهم لا سيما في العراق وبلاد العجم وجزيرة العرب، ويليهم المجوس في العراق وفارس[١٢] . وعلى الرغم من بعض الفتن والمشاغبات القليلة التي كانت تنشب بينهم وبين المسلمين أحياناً[١٣]، فقد كان لبعضهم مناصب في الدولة. فإصطفان بن يعقوب النصراني كان صاحب بيت مال الخاصة لمؤنس الخادم، وبعضهم عينوا وزراء لعضد الدولة البويهي والخليفة العزيز في مصر، وأسندت إلى آخرين في عهد المستنصر ومن خلفوه معظم المناصب المالية.

كان الثراء والفقر من أبرز الظواهر الاجتماعية، إذ كان الناس، في الأغلب، طبقتين متوازيتين متمايزتين: ثرية مترفة من الخلفاء والأمراء ورجالات الدولة ومن يلوذ بهم جميعاً، وفقيرة من عامة الناس غير المنضوين في كنف الأولى التي كانت أهم مصادر أموالها من الجزية والخراج والمصادرة.

يتحدث التاريخ عن قصور خيالية شادها عدد من أفراد الطبقة الثرية وما كان فيها من أثاث وفرش وخدم وغلمان، وعما كان يدور في جنبات أكثرها من مجالس اللهو والطرب والغناء وما إليها كقصور الخليفة المقتدر بالله، وعضد الدولة البويهي، وقصور الحمدانيين وعمالهم بالموصل وحلب لا سيما قصر سيف الدولة بالحلبة.

أما مظاهر الملبوس والمطعوم والمشروب ورسومها المختلفة فما كان أكثرها فكافور كان ينفق على مائدته إلى حد التبذير، والوزير المهلبي كان لا يأكل إلا بملاعق الذهب، والإخشيد وسيف الدولة كان لهما أطباء خاصون للعناية بطعامهما وما يلائم مزاجهما. وكان الشراب يعاقر بكثرة على الرغم من تحريمه دينياً، وكانت له مستلزماته من غناء ورقص وموسيقى وحكايات قصيرة ونوادر وأحاديث طريفة.

ومن أعجب مظاهر الترف غير المسوغ ما كان يتصل بالموت من حيث غسل الميت وتنشيفه والغالية التي توضع عليه وتحنيطه كما كان الشأن مع سيف الدولة ويعقوب بن كلس وزير العزيز مثلاً .

أما الألعاب، فاستمر التسلي بضروبها الأصلية والوافدة كالشطرنج، والنرد، والصوالجة، وسباق الخيل، والسباحة والمصارعة، والصيد وارتباط الحيوانات. وكانوا يحتفلون بالأعياد الدينية وغير الدينية، كالفطر والأضحى ورأس السنة الهجرية عند المسلمين خاصة، وعاشوراء ومولد الإمام علي – كرم الله وجهه – ومولد الحسن والحسين – رضي الله عنهما – عند الفاطميين، والنوروز والمهرجان والرام عند الناس عامة، وأعياد النصارى. وقد كانت لتلك الأعياد كافة تقاليد وعادات ورسوم خاصة.

وكانوا يعنون كثيراً بالاحتفالات التي تتبدى فيها مظاهر الأبهة والعظمة، كذلك الذي أجري في عهد المقتدر لرسولي ملك الروم الذي توسع السيوطي في وصفه[١٤] وذلك الذي استقبل فيه الحاكم الفاطمي ملك الروم، والذي أجراه الحكم المستنصر عام ٣٥١هـ

لأردون ملك الروم أيضاً. وكان من مظاهر احتفالاتهم، أيضاً ضرب السكة كالذي فعله سيف الدولة عام ٣٥٤هـ حيث زوج ابنته ست الناس من أبي تغلب الحمداني، والمواكب إذ قلد الفاطميون العباسيين في مواكبهم وزادوا عليهم الركوب بالمظلة والشمسية. أما السلاجقة فكانوا يركبون بالطبل والبوق والعلم وبالحتر على رؤوسهم.

وأمّا الفقر، فقد استشرى في هذا العصر لأسباب كثيرة تعود في أكثرها إلى استئثار الطبقة الحاكمة بالمال وإلى ما كان يبتلى به الناس من ضرائب وجزية وخراج ومصادرة، فضلاً عن التردي العام والغلاء الذي أكثر المؤرخون، لا سيما ابن الأثير[١٥] من أخباره، وثمة أخبار وروايات كثيرة عن فقر العلماء والأدباء وعامة الناس ممن لم تتصل أسبابهم بذوي السلطان والحكم، من أولئك مثلاً: القاضي عبدالوهاب المالكي البغدادي وجحظة البرمكي الذي وصف بيته بأنه «أفرغ من فؤاد أم موسى[١٦]»، وأبوحيان التوحيدي الذي يعد خير مصور لظاهرة الفقر في هذا العصر، وأبوبكر القومسي الفيلسوف.

وكان من أهم آثار الفقر ومخرجاته ازدهار حركة الشطار والعيارين الحقيقيين، ولجوء الناس إلى أن يسلكوا سبلاً لا يبيحها العرف، ولا يقبلها الخلق الكريم، تتنافى مع الدين، وتتجافى مع العقل. ناهيك عن انتشار الدجل والخرافات والاعتقاد بالطوالع وغيرها.

ولم يكن بنو حمدان بمنأى عن أن يكون لهم دور في سوء الأحوال الاقتصادي وظاهرة الفقر، وثمة أمثلة ضربها الصولي[١٧] وابن حوقل[١٨] ومسكويه[١٩]، وهي التي لفقها بعض الدارسين المعاصرين من مستشرقين[٢٠] وعرب[٢١] ونددوا وفقاً لها بالحمدانيين اقتصادياً، وعزوا إليهم أشياء ما كانت لتحدث لولا قسوتهم واستحواذهم على الأموال بالوسائل التي ترضيهم هم.

وكان للمرأة في هذا العصر – وكل عصر – وجهان: سيّئ يتمثل في ظاهرة الفحش والفسق والملاهي الظاهرة التي ولدها امتزاج الأجناس والثقافات والحروب وروح العصر، ومُشرق يلوح من أنها جعلت منذ مطالع هذا العصر ترفع عقيرتها للمشاركة في المهمات الكبرى، وإن بدت تصرفاتها غير مقبولة أحياناً كالذي يُروى عن «شغب» أم المقتدر من أنها كانت صاحبة الحول والصول في خلافته أكثر من نفوذه هو، والذي يُروى عن خالته «خاطف» التي كانت تتدخل في تعيين الوزراء، وعن «ستنبويه» أم ولد المعتضد التي كانت تنصّب الوزراء أيضاً. ولم يكن نفوذ نساء الدولة الفاطمية ونساء الحاكمين بالأندلس بأقل

من هذا، فأخبار «تغريد» زوج المعزّ وابنتيه «رشيدة» و«عبدة» كثيرة، وكذا أخبار «صح البشكنسية» زوج الحكم الثاني وأم هشام المؤيد.

وأما العصر العلمي والأدبي، فكان مزدهراً خلافاً للعصرين السياسي والاجتماعي ومرد ازدهاره تنافس حكام الدول المنفصلة عن جسم الدولة تنافساً شديداً وتشجيعهم العلم والأدب واستقطاب أربابهما وإكرامهم والإغداق عليهم بعد أن استقلوا مالياً عن المركز ببغداد. وساعد عليه، كذلك اتخاذ بعض الفرق كالمعتزلة والإسماعيلية مثلاً الثقافة والعلم وسائل لتحقيق أهدافها السياسية والدينية، والجدل الذي احتدم بينها وبين أهل السنة، ورحلات العلماء والأدباء وتنقلهم في الأمصار على الرغم من المنشأ والفقر بيد أن الازدهار لم يكن واحداً في كل الدول، فالأدارسة، مثلاً، لم يكونوا، لعدم استقرارهم، كما كان عليه الأمويون في الأندلس. وجزيرة العرب تعاورت أسباب كثيرة، كزحف القرامطة على مكة وإفسادهم في البلاد، على إضعاف شأنها وجعلها في شبه عزلة وتأخرها مادياً وعلمياً.

وتتجلى مظاهر الازدهار فيما يأتي:

١ - استمرار حركة الترجمة وإن كانت حركة التدوين والتأليف أوسع منها، ومن أشهر المترجمين: متّى بن يونس، وسنان بن ثابت بن قرة، ويحيى بن عدي، وعيسى بن زرعة.

٢ - مجالس العلم والأدب التي كان يعقدها الأمراء والوزراء والعلماء والأدباء للتباحث في شؤون العلم والأدب، كمجلس عضد الدولة، وسيف الدولة، والحاجب المنصور، والوزير المهلبي، وابن العميد، والصاحب بن عباد، والوزير ابن كلس، ووزير سيف الدولة أبي أحمد بن نصر البازيار، وأبي سليمان السجستاني المنطقي.

٣ - الكتب ودور العلم، فقد كانت العناية كبيرة بالمكتبات وجمع الكتب وإنشاء المعاهد ودور العلم التي كان يتبارى فيها الملوك والأمراء والوزراء والعلماء والأدباء، فضلاً عن المسجد الذي كان الأسبق إلى كل هذه الأمور.

وكان من خزائن الكتب المعروفة آنذاك خزائن كل من: الخليفة العزيز بالله، وسيف الدولة، وعضد الدولة، والأمير نوح بن نصر الساماني، والسلطان محمود الغزنوي، ومكتبات سابور بن أردشير، والصاحب بن عبّاد، وابن العميد، وأبي بكر الصولي، وغيرهم.

وكان يرفد تلك المكتبات في نشر العلم معاهد علمية تزيد عليها أنها كانت تُعنى بالتعليم إلى جانب ما فيها من كتب وتجري الأرزاق على ما يلتحق بها . ولقد كانت نيسابور مهد تلك المعاهد والمدارس كتلك التي بناها أبوإسحق الإسفراييني، وابن فورك، وأبوبكر البستي، وكان ثمة معاهد ودور علم أخرى، كدار الفقيه الشافعي أبي القاسم جعفر بن محمد بن حمدان الموصلي، ودار أبي علي بن سوار الكاتب أحد رجالات عضد الدولة في «رام هرمز»، ودار الشريف الرضيّ.

أما في مصر، فكانت دار العزيز الفاطمي ودار الحاكم بأمر الله «دار العلم».

٤ - التأليف في العلوم النقلية من تفسير، وحديث، وفقه، وعلم الكلام، وعلوم اللغة من نحو وصرف ومعجمات والبلاغة والنقد، والتاريخ والجغرافية.

٥ - التأليف في العلوم العقلية من فلسفة، وطب وكيمياء وصيدلة ونبات ورياضيات، وفلك ونجوم، وغيرها.

٦ - الإبداع الأدبي نثراً وشعراً، فقد تعددت منازع الإبداع واتجاهاته، وكثر المبدعون جداً ففي النثر ازدهر فن الرسالة بضربيه الرسمي والإخواني، وكان لكل فرسانه، فمن الكتاب الرسميين كان: الصاحب بن عباد، وابن العميد، وابن مقلة، والمهلبي، والوزير الخصيبي، وأبوهلال الصابي؛ ومن كتاب الضرب الآخر: التوحيدي، وعبدالعزيز بن يوسف، والببغاء، وأبوبكر الخوارزمي.

وإذا ما استثنينا ابن العميد والتوحيدي في «الإشارات الإلهية» فإن السيادة الأسلوبية كانت لالتزام السجع والبديع والتأنق بتزويقه بالشعر والأمثال.

ومن الأجناس النثرية التي عرفها هذا العصر «المقامة» عند بديع الزمان الهمذاني الذي أرى أن نحتفظ به جنساً أدبياً خاصاً بنا دون أن نحاول إلحاقه أو الصاقه بأي جنس من الأجناس الأدبية الحديثة.

وفي الشعر، كثر الشعراء كثرة مفرطة، وقد أحصى الثعالبي وحده(٢٤٥) من بين مشهور ومغمور ومكثر ومقل وأمير ووزير، فضلاً عن الشعراء الكتّاب والشعراء اللغويين والشعراء الذين انفرد هو بذكرهم وعددهم(٦٩). وقد كانوا جميعاً موزعين على أمصار الدولة الإسلامية كلها، وليس ثمة من داع لذكر بعضهم، فهم مذكورون في الكتاب.

وإذا ما ثبت أن الموشح كان وليد هذا العصر، فإنه يظل جنساً أدبياً شعرياً خاصاً في قالبه وإيقاعه، وهو كالمقامة من الأجناس الخاصة بنا وحدنا.

وكان لآل حمدان دور في الحياة العلمية والأدبية على الرغم من عدم الاستقرار الذي فرض عليهم سواء في علاقاتهم مع بعضهم أم في الأحداث الداخلية والخارجية، وقدّر لهم أن يجمعوا بين «أدوات السيف والقلم» كما يقول الثعالبي، وتجلت نهضتهم الثقافية أكثر ما تجلت في حلب إلى عهد سيف الدولة، وإن لم تعد مراكزهم الأخرى كأنطاكية والموصل أن يكون لها إسهامها في ذلك الدور. فالمتنبي نزل أول ما نزل بأنطاكية عند أبي العشائر قبل أن يتعرف إلى سيف الدولة وينتقل إليه عام ٣٣٧هـ، في حلب أما الموصل فكان فيها إبان عهد ناصر الدولة عدد من الشعراء كالخباز البلدي، والسري الرفاء، والخالديين، وأبي الحسن السلامي الذي كان قد وفد إليها صبياً.

لقد كان الحمدانيون من الأسر الشاعرة كما يبدو من الباب الذي خصهم به الثعالبي في «اليتيمة» وأثبت عدداً من شعرائهم، وعدداً آخر من الشعراء المقلين من قضاتهم وكتابهم وشعرائهم، لكن أبا فراس وسيف الدولة كانا أبرزهم.

أبوفراس الشاعر معروف، أما سيف الدولة فكان شاعراً على «قدّه» وناقداً بالمفهوم القديم الذي كان سائداً في ذلك العصر والعصور التي سبقته، وكان مثقفاً جيد الثقافة، وقد انعكس كل ذلك على ما كان يبديه في مجالسه مع أئمة الشعر واللغة والعلم.

كان الرجل معنياً بالأدب كثيراً وبالعلم عناية ما، إذ عرف بلاطه عدداً من الأطباء والعلماء والفلاسفة، كعيسى الرقي، وابن كشكرايا، والفارابي وغيرهم من الرياضيين والمهندسين، فضلاً عن القائمة التي أوردها محمد كرد علي في «خطط الشام» بأسماء عدد من العلماء في الحديث والفقه واللغة والشعر والنثر والجغرافية والطب. منهم: «أبوعلي الفارسي وابن جني وأبوالطيب اللغوي وابن خالويه من اللغويين؛ وابن نباتة الفارقي من الخطباء، وأبومحمد الفياض وجعفر بن ورقاء الشيباني والببغاء وابن البازيار من الكتاب، ومن الشعراء: المتنبي، والسري الرفاء، والخالديان، والصنوبري، وكشاجم، والنامي، والزاهي، والناشئ الأصغر، والوأواء الدمشقي.

ولم يكن بلاط الأمير ومجالسه ليخلو من الخصومات والمنازعات التي انبجست بدءاً بين قطبي الرّحى أبي فراس والمتنبي، ثم ترعرعت ونمت، لأسباب شتّى، لتتمحور في فريقين ينتسب كل منهما إلى أحد القطبين ويتحلق حوله.

الهـوامش

١ – مصطفى الشكعة : فنون الشعر في عهد الحمدانيين، الأنجلو المصرية، القاهرة (د . ت) ٢٩ . وراجع : كامل ابن الأثير ٨: ٩٢ – ٩٤و١٠٧ ، دار صادر، بيروت ١٩٧٩ .

٢ – سامي الكيالي : سيف الدولة وعصر الحمدانيين، ص ٤٨ ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩ .

٣ – آدم متز : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ١ : ٢٨ – ٢٩ ، ترجمة الدكتور محمد عبدالهادي أبو ريدة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة . ط ٣ : ١٩٥٧ .

٤ – أحمد أمين : ظهر الإسلام ١ : ٥٩ ، النهضة المصرية، القاهرة، ط ٣ : ١٩٦٢ .

٥ – حسن إبراهيم حسن : تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي ٣: ٣١ ، دار الجيل، بيروت، ومكتبة النهضة، القاهرة . ط ١٤ : ١٩٦٤ .

٦ – كامل ابن الأثير ٨ : ٦٠٨ – ٦٠٩ .

٧ – مصطفى الشكعة : فنون الشعر في عهد الحمدانيين، ص ٢٧ .

٨ – الثعالبي : يتيمة الدهر ١ : ٢٨ ، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٧٩ .

٩ – يتيمة الدهر ١ : ٣٥ .

١٠ – المصدر نفسه ١ : ٢١، وابن خلّكان : وفيات الأعيان ٣ : ٤٠٣، تحقيق الدكتور إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت ١٩٧٨.

١١ – ابن العديم : زبدة الحلب ١ : ١٥٦ ، تحقيق الدكتور سامي الدّهان، المعهد الفرنسي، دمشق ١٩٥١ .

١٢ – أحسن التقاسيم ٣٢٣ و ٣٩٤ و ١٢٦ مثلاً ، ليدن . ط ٢ : ١٩٦٧ .

١٣ – كامل ابن الأثير ٨:٧١٠، والحضارة الإسلامية في القرن الرابع ١:٢٠.

١٤ – تاريخ الخلفاء ٣٥٣، دار الفكر، بيروت (د.ت).

١٥ – كامل ابن الأثير ٨: ٤٦٥ و٩:٣٧ و٥٢ و٥٦ و٩٤ و١٠١.

١٦ – معجم الأدباء: ٢٤٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت (د.ت) ؛ ووفيات الأعيان ١:١٣٤.

١٧ – الصولي: كتاب الأوراق، أخبار الراضي بالله والمتقي لله ٢٣٥–٢٣٦ و٢٣٧، نشرة ج – هيورث – دن – دار المسيرة، بيروت ط٢: ١٩٧٩.

١٨ – صورة الأرض ١٩٣ و١٩٥ و١٩٨ و٢٠٣، دار مكتبة الحياة، بيروت (د.ت).

١٩ – تجارب الأمم ٢: ٣٨٤، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة (د.ت).

٢٠ – آدم متز: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع ١:٢٢١.

٢١ – درويش الجندي: الشعر في ظل سيف الدولة ٧٣ و٧٤ و٧٥ – ٧٦ و٧٧.

رئيس الجلسة:

نشكر الدكتور يوسف بكارعلى هذه المحاضرة القيمة التي قدم لنا فيها تلخيصا لعصر أبي فراس الحمداني تناول في هذا التلخيص الزوايا المختلفة، منها ما يتعلق بالزوايا الاجتماعية أوالعلمية أوالسياسية أوالعسكرية .

القصيدة في عصر
أبـــي فـــراس الحـمـــدانـــي

الأستاذ الدكتور عبدالله التطاوي(*)

مدخل: العصر وأنماط الإبداع (التعددية والتفاوت)

من منطلق التفاوت والتعددية والاعتراف بالازدواج النفسي والفني يمكن أن ندخل إلى معمار القصيدة في القرن الرابع الهجري بدءاً من تأمل محتواها وصيغ معالجاتها، على مابين شعراء المرحلة من تشابه وتقارب حيناً، أو تباين ومفارقات في أكثر الأحيان.

فالتفاوت هنا قائم في مساق الجمع بين الصعوبة والسهولة، أو الطبع والتكلف، أو الوضوح والغموض، أو المحاكاة والأصالة، والتجديد والابتكار، والتعددية قائمة بين تشابه التجارب حينا، وتباينها أحياناً أخرى. ذلك أن ثمة تداخلاً يحكم ظاهرة الإبداع في صورتها المركبة بدءاً من تفجر التجربة الشعرية لدى المبدع، إلى التلاقي مع متطلب الفترة، أو الجدل مع مقومات المرحلة سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وأخلاقياً وثقافياً، إلى التوزُّع الوجداني بين حالات القلق والتمزُّق، أو الاستقرار النفسي والهدوء، وهو نفس التوزّع الفكري بين المصدر الموروث والمصدر الثقافي الوافد بكل فروعه وجداوله، إلى الانقسام بين العموم والتفرُّد، انطلاقاً من أن لكل قصيدة ظروفها النفسية، ولها دوافع خاصة في إبداعها، ولها أيضا ملابساتها التاريخية، مما قد ينتهي إلى تقارب النمط، أو تشابه الأنساق بين أطُر من الجمود تارة، ومن المرونة والتطور تارات أُخرى.

(*) لظروف طارئة لم يستطع د. التطاوي حضور الندوة، لذلك لم يُقرأ التلخيص على المشاركين، ولكنهم اطلعوا عليه قبل الجلسة استعداداً للمناقشة.

والتعددية الإبداعية أصبحت جزءاً من مدركات عصر أبي فراس شُغل به نقاد المرحلة تحت مفهوم التفاوت منذ تنبَّه لذلك قدامة بن جعفر حيث استساغ الحوار حول التفاوت، منذ اعتبره دليل قوة الشاعر في صناعته، واقتداره عليها[١] وقد مال قدامة إلى إعمال العقل في نقد الشعر ضمن ما تأثر به من عطاء الفكر اليوناني «تلك التي اعتبرت الشعر صناعة عقلية، وليست مجرد اتباع لعادات المتقدمين في قوله»[٢].

وفي وساطة الجرجاني تنبَّه إلى تفاوت حظوظ الشعراء من الطبع (فإن سلامة اللفظ تنبع من سلامة الطبع، ودماثة الكلام بعد دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته وفي جرسه ولهجته)[٣]. فبدا الطبع أساس التفاوت في صيغ المعالجة[٤].

ولم تنقطع صلة القاضي بالماضي النقدي في هذا الصدد فما زالت في ذاكرته أصداء مقولة الجاحظ حول البيئة والعرق والغريزة كأساس للتعددية والتفاوت، وفيها يدخل البعد الحضاري، وما قد يفرضه من تكلف، إلى جانب الرغبة الكامنة في تواصل القديم واستمراريته، ومن ثم استحسن الجرجاني من التفاوت ما جاء عن طبع سلس فياض بعيد عن التعمّل والاسترسال لهذا الطبع.

ولعل أطر المفاضلة التي جنح إليها الآمدي في موازنته بين شاعرية الأثيرين أبي تمام والبحتري – وهو موازنة بين الأستاذ والتلميذ – أو بين مذهب الصنعة والطبع، أو مقاييس الجودة والرداءة إنما صدرت عن هذا المنطلق النقدي أيضا، حيث جعل الاستواء من مظاهر الطبع، ورأى التفاوت مظهراً من مظاهر الصنعة، وكأنما برَّر لموقفه من صنعة أبي تمام وتفاوته حين رآه يمزج القبيح بالحسن، والرديء بالجيد.

ومع قدامة والآمدي كان رأي المرزباني في موشحه في مآخذ العلماء على الشعراء، حيث شغله التاريخ لظاهرة التفاوت منذ العصور الأولى، ليمتد بها إلى عصور الحداثة العباسية. ولدى الباقلاني تصوُّر نقدي ينصرف إلى قياس الشاعرية حين يتصور الشاعرين «وقد علما وجوه الفصاحة. فإن قالا شعراً جاء شعر أحدهما في الطبقة التالية وشعر الآخر في الطبقة الوضيعة.. وقد يتساوى العالمان بكيفية الصناعة والنساجة، ثم يتفق لأحدهما من اللطف في الصنعة مالا يتفق للآخر»[٥].

وهو ما نجد له صدىً عند بعض محققي دواوين الكبار على نحو ما طرحه البرقوقي في مقدته لديوان المتنبي من إمكانية وقوع المستكره المعقد واللفظ المتكلف إلى جانب التعسف والتخبط والإسفاف حيناً[٦].

من منطلق التعددية وصور التفاوت لدى نقاد القرن الرابع وغيرهم يصح أن ندخل إلى بناء القصيدة وصورها، وصيغ معالجاتها، بما قد يتراءى لنا في ظلال المشابه الكبرى بين شعراء العصر، أو الصيغ المفردة التي تميز بها بعضهم، فبدا نبتاً متميزاً في نفس الأرض التي أفرزت الآخرين من ذوي الاتجاهات المتقاربة.

فإن جاز لنا أن نتخذ من التفاوت والتعددية مدخلاً لدراسة نمط القصيدة وحركة الشعر في القرن الرابع – عصر أبي فراس – تراءت لنا عدة أشياء:

أولها أن الشعراء قد تفاوتوا في مراتبهم ودرجاتهم، وتنوعت مساحات فنهم، وتباينت مساقات إبداعهم، مما يعكس تفاوتهم في ظروف النشأة، أو التصانيف الطبقية أو درجة القرب أو البعد عن القصر الحاكم، أو مستوى استيعاب ثقافة العصر وثقافة السلف، مما ينعكس – بدوره – في صياغة المعجم الشعري والبُنى التصويرية، وهو ما يتكشف أمامنا من واقع خريطة شعراء القرن الرابع، وأعتقد أن التركيز على أبرزهم في البلاط الحمداني قد يبدو أعمق في دلالته وقدرته على الكشف عن طبيعة الفترة، فقد التقى في مدح سيف الدولة الشاعر الأمير (أبو فراس) مع الشاعر المحترف المتكسب (المتنبي)، الأول يحيل أشعاره إلى يوميات شعرية لمجريات حياته[٧]، ليصبح شاعر الوجدان بالدرجة الأولى، والثاني يصبح شاعر البلاط والمؤرخ الشعري لسيف الدولة وغزواته ووقائعه[٨].

ومع عروبة الشاعرين الكبيرين تلقانا أصوات أخرى من سلالات هندية وفارسية على طريقة كشاجم في ازدواجية موقعه من سيف الدولة شاعراً ونديماً من جانب، وكاتباً من جانب آخر، كما يأتي صوت الصنوبري أنطاكي المولد والنشأة ليصبح أميناً لخزانة كتب سيف الدولة في الموصل أولاً، ثم في حلب ثانيا، وقد عرف بصداقته لكشاجم[٩]، وقد برع في شعره فبدا وصَّافا للطبيعة والحدائق والنباتات وتحوُّل فصول السنة وغيرها، إلى جانب ما صاغه في أبواب المدح والفخر والرثاء والعتاب في صورها النمطية والمتجددة.

ويستمر التنوع والتباين الذي يصل إلى ذروته بين إيقاع العروبة وأصداء الحس القومي الذي بلغ به المتنبي وأبو فراس مبلغاً عظيماً ليتهاوى الشعر في ظلال الصوت الشعوبي الصاخب الذي تبناه مهيار الديلمي في منعطف التحول بين القرنين الرابع والخامس.

وبين مواقع الشعراء من البلاط ودرجة السيادة التي حظي بها بعضهم كان التجوال والاقتراب من عالم المكدين حيث يأتي موقع أبي القاسم الشيظمي قبل اتصاله بسيف الدولة، بل ربما تتفاوت المواقع حين يبدو الشاعر مادحاً وممدوحاً في آن واحد، كأن يظهر ابن الفياض كاتباً ونديماً لسيف الدولة، وممدوحاً في ذات الوقت للشاعر السري الرفاء.

في زحام تلك التعددية الفنية والطبقية وتصانيف الكبار من الشعراء تزدحم المرحلة بإبداعات بقية الشعراء جمعاً بين الشعر والنثر والعلم باللغة (النامي)، أو الشعر والنثر وتوظيفهما في مدائح سيف الدولة (الببغاء). ولعل الثعالبي قد أفادنا كثيراً حين أمدنا بمادة شعرية متميزة لشعراء ذلك العصر، وهو ما توقّف عنده الباخرزي في دمية العصر، وياقوت في معجم الأدباء، وهو ما طرحه جرجي زيدان في تاريخ الآداب العربية نقلا عن كل هؤلاء[١٠] وإن كان يهمنا شعراء المرحلة برمتها فالصورة تكتمل في نفس الفترة من خلال شعراء مصر (ابن هانىء الأندلسي، تميم بن المعتز، وابن نباته السعدي وغيرهم ممن تلاقوا معهم على مائدة القصيد، واختلفوا – أحياناً – عنهم في صيغ المعالجة وطبيعة الأداء الفني.

(١) قواسم مشتركة في موضوع القصيدة

ومن الوقوف عن خريطة الشعراء نتأمل خريطة الموضوع الشعري الذي التقوا عليه، أو انفضوا من حوله، حين راحوا يصدعون بطرح موضوعات جديدة كشفت عن خصوصية إيقاع المرحلة.

لقد ظل المدح سيد الموضوعات التي التقى عليها أمير بليغ، وفارس مغوار مثل أبي فراس جمعاً بين الجزالة والفخامة، وبين رواء الطبع وسمة الظرف وعزة الملك على

حد تعبير زيدان [١١] مع أبي الطيب الذي وزع مدائحه طبقاً لمراحل تحوله وتنقله بين سيفيات ورروميات وكافوريات وعضديات وبويهيات وغيرها.

وحتى في محورية المدح ظل سيف الدولة سيداً لا يُبارى إلا إذا أضيف إلى مدحه مدائح أخرى في بعض بني حمدان، أو الوزير المهلبي، أو عضد الدولة البويهي، أو كافور الإخشيدي مما يظل - بدوره - كاشفاً عن منطق التفاوت حتى في هذا المضمار.

وما يقال عن المدح يقال مثله عن الهجاء مع تحوُّل لابد منه ظل عاكساً لمنطق العصر، وكاشفاً لطبائع صراعات شعرائه الكبار، فقد انتهى عصر النقائض في صورتَيْها الاصطلاحية والوظيفية، ولكن امتداد عصر الشعوبية مازال يطلُّ على إبداع المرحلة في مساق شعر شعوبي، وآخر عربي يترنم بألحان قومية عَزف على أوتارها المتنبي وأبو فراس بصفة خاصة[١٢]، ولكن الهجائيات المرحلية بدأت تطرح بُعداً جديداً تأسَّس منه جانب لدى النقاد حين أجمعوا أمرهم على معاداة المتنبي بحثا عن سرقاته من قبل الحاتمي والعميدي وابن خالويه، أو الدفاع عنه من جانب ابن جني والقاضي الجرجاني، وفي هذا الزحام لا يخفى الدور المزدوج والمتناقض لابن خالويه في المعترك الصامت بين المتنبي وأبي فراس، خاصة أنه قام بجمع شعر أبي فراس وتدوينه، فكان عليه أن يزيد في عداوته للمتنبي وسخطه على شعره.

خصومات نقدية. وموازنات، ووساطات، واتهامات بالسرقة، وصراعات يحكمها المستوى الشخصي يدفع بالخالديين في «الأشباه والنظائر» إلى إسقاط المتنبي (الذي ملأ القرن الرابع وشغل أناسه) من قائمة الفحولة الفنية بما قصداه من إهمال ذكره وتجاهل شعره، ثم يبرز لها بعد آخر في تصريح السري الرفاء بعدائه للخالديْن حيث ادعى عليهما سرقة شعره وشعر غيره[١٣]، إلى غير ذلك من صيغ هجائية أخذ بعضها بعداً عنصرياً أو قبلياً أو شخصياً يقترب أحياناً من مناهج القدماء، وفي أكثر الأحوال يظل دالا على عصره، كاشفا عن طبائعه، صادراً عن إيقاعاته الخاصة.

ويظل الفخر جامعاً أولئك الكبار على مائدته على تفاوت طبيعي ظل وارداً بينهم، خاصة إذا حكَّمنا منطق القوة والفعل - بالمفهوم الأرسطي - ليتكشف لنا موقع شاعر

مثل أبي فراس في اعتداده بنسبه وأسرته ومكانته فارساً وأميراً في قومه[١٤]، وفي صراعات أبي الطيب ليبلغ تلك المنزلة أو قريباً منها ليعيش حالة من الانشطار النفسي، أو الانقسام على الذات بين واقعه شاعراً لا يُبارى في جيله، وبين طموحه لأن يكون واليا إن لم يكن في الشام، ففي مصر أو غيرها من إمارات الدولة العباسية[١٥].

وتتسع المساحات المشتركة في عالم الفخر بما هو قائم، أو ما يمكن أن يقع في أمر الحكم والولاية، لتظل المشابه الكبرى واردة حتى حول قضايا الأنساب والأصول، والملامح الأخلاقية، ودوائر الفروسية التي اعتبرت محاور كبرى لشعراء العصر في هذا الاتجاه.

وما قيل عن كل هذا قد ينسحب على الغزل، على اختلاف طبيعي بين معجم البداوة والحضارة، وإن شئت التبسيط واختزال القول فهو التضاد بين تيار الغزل العذري (بمسمى العصر الأموي) وبين الغزل الحضاري الذي عُدّ امتداداً له ما استساغه الشعراء المولدون منذ مطالع العصر العباسي.

وإلى جانب الموروث من موضوعات هذا الشعر كان التحوُّل والابتكار في مساق معالجة موضوعات أخرى، بدا بعضها جديداً بذاته، وبدا الآخر مجدِّداً بمعيار الإضافة والابتكار والتحوُّل بشكل أكثر عمقاً واتساعاً عما أصاب الموضوعات التي سبق عرضها.

ذلك أن الموضوعات الأولى فرضت على الشعراء دوائر محددة بدا بعضها دالاً على عالم الموروث في سياق الفضائل الأولى جاهلية كانت أو إسلامية، لتتبعها دائرة تخصُّصية تحكي فصلا دالاً على شخصية الممدوح، وبينهما دائرة سياسية تعكس طبيعة المرحلة حربياً أو سياسياً، وهو ما يصح أن يمتد عبر الهجائيات، أو الرثائيات، أو حتى صور الفخر التي جنح إليها بعض الكبار من الشعراء.

أما التحولات التي صنَّفها بعضهم، وعرفت بأسمائهم، ونطقت بخصوصيات مواقفهم، فتستحق التأمل والإشارة إلى طبائعها على نحو ما أفرزت قريحة أبي فراس

– مثلاً – عبر أسْرياته ووجدانياته في سياق الإخوانيات والبكائيات، وشكوى الدهر، ومناجاة الأم، ومعاتبة ابن العم، ومؤاخذة الأقارب، ومجادلة الخصوم مما دفعته إليه تجربة الأسر بكل ما بدا فيها من خصوصية وتميُّز[١٦].

فإذا كان المشترك العام قد تراءى لنا منه شيء في سياق الروميات وأشباهها من حماسات، فقد تجلت منه صور أخرى في إطار دور النديم والسمير الذي لعبه الشاعر في بلاط الحاكم، فكان امتداداً – بشكل أو بآخر – لما درج عليه الشاعر القديم مع تحوُّل – لابد منه – مع إيقاع العصر الجديد. فإذا بالسري الرفاء يصف صيد السمك وشبكته، ويصف النار، وكلاب الصيد، والطرديات، وبعض الأبنية، فيحكي فصْلاً إضافياً يضيف بُعداً جديداً إلى عطاء شعر الفترة[١٧]، وإذا بابن هانىء (متنبي الغرب والأندلس ومصر) يسرف في مبالغاته ومدائحه، بل ربما أسرف على نفسه إلى حد الكفر أحياناً[١٨].

وإذا بالببغاء يسرف في خمرياته وغزلياته وزهرياته إلى جوار مدائحه، وبذا شهد العصر موضوعات جديدة شكلتها كثرة من الإخوانيات، دعمها الإفراط في شكوى الدهر، والمداعبات والسلطانيات والمقارضات، حتى صار النظم في الزهر باباً قائماً بذاته، وكانت المبالغة والخروج عن الممكنات إلى المستحيلات جزءاً شاخصاً في صيغ هذا التحوُّل، وكأنما أخرج كامنا في صدور الشعراء وخيالاتهم.

ولعل جزءاً من هذه التجاوزات ظل دالاً – بطبيعته – على الحس الشيعي الذي انخرط فيه – مذهبياً – كثير من شعراء الفترة ممن عرفوا بانتماءاتهم الشيعية المذهبية، أو بتأثير نشأتهم في ظلال مدارس التشيع، أو التزامهم بقضايا المذهب، على نحو ما كان من تشيع المتنبي، وتشيع أبي فراس وأبي بكر محمد الخالدي الموصلي، وغيرهم من مادحي سيف الدولة، إلى جانب ما تجلَّى من تشيُّع بعض أقطاب العصر البويهي مثل الشريف الرضي ومهيار الديلمي وغيرهما، ممن أعلنوا تذمرهم من الدهر وثورتهم عليه، أحياناً من قبيل الإحساس بالغَبْن الاجتماعي، أو اليأس والإحباط، خاصة إزاء الإحساس بأحقية الشاعر نفسه في الخلافة، على نحو ما كان من أمر الشريف

الرضي حين انصرف إلى مرثياته الجماعية للمسلمين في غضون أحداث القرامطة فكان له فيها إبداعاته الخاصة[١٩].

وكذا كان خوض معترك الشعوبية من شاعر مثل مهيار الديلمي، أو انشغاله بتشيُّعه في مرثياته العامة لآل البيت، وخاصة ما نظمه في رثائية للحسين رضي الله عنه[٢٠].

ومع الحس المذهبي يرد التفاوت لدى شعراء اللهو والمجون، خاصة منهم من انغمس في مجالس الوزير المهلبي، أو جنح إلى صور من القصف والخلاعة والرقص، مما أدى إلى شيوع قصائد ومقطعات خمرية ارتبطت بعالم الغناء ومجالس الطرب والقيان أكثر من أي شيء آخر.

هي التناقضات والمزاوجات التي يحكي منها جانباً آخر شعر الزهد والوعظ – على ندرته الظاهرة – من خلال إبداع شاعر مثل ابن سمعون (ت ٣٨٧هـ) وما كان من امتداد منهجه في القرن الخامس لدى ابن السراج البغدادي (٤١٧هـ) وغيرهما من شعراء شعبيين مثل الخباز الموصلي، وابن نباته الأعور الإبري، في موازاة شعر فلسفي وتعليمي صاغه ابن النفيس وغيره من متفلسفة القرن الرابع.

هكذا كانت ثقافات العصر، وكان تعدُّد جداول المعارف، وصراع الآراء، وكانت جدلية الفكر صورة بارزة في ازدواجية صور الإبداع وموضوعاته عبر صيغ من التصنُّع الثقافي، وتحوُّل مفاهيم التجديد والابتكار بدءاً من مجرد نقل المصطلحات والألفاظ، إلى تحولات جوهرية في صيغ المعالجة على النحو الذي أصاب البديع ومناهج التصوير مما يتراءى لنا في موقعه من البحث.

هي الازدواجية التي ربما يحتملها الموضوع الواحد في أدق تفاصيله، ففي موازاة الطلب الصريح الذي كثيرا ما وظفه المتنبي لدى كافور[٢١]، يأتينا شعر تلميذه الشريف الرضي في مدح الخلفاء العباسيين، وكأنها كانت العودة إلى التذكير بما يسمى بالخلافة العباسية التي انصرف عنها الشعراء إلى الولاة والأمراء، أو حتى إلى

تحقيق مطامع خاصة لأنفسهم، وحتى إن مال الشريف إلى مدح بني بويه فعلى استحياء شديد لم يفقد فيه وقاره، ولم يقع في أي من دوائر المغالاة أو الإسفاف، بقدر ما كان يغلب عليه من طابع الاعتدال والاتساق مع الذات، خاصة إذا تأملنا توازنه في مدحه مع كثرة فخره، إلى جانب ما نظمه في نقد الأخلاق والمجتمع والناس من هذا المنظور الذاتي المهيمن بالدرجة الأولى على كثير من إبداعه[٢٢].

هكذا كان عطاء ثقافة الموروث في تلاقيه مع ثقافة العصر عاملاً موجها إلى التأسيس لأصول حركة الإبداع بدءاً من معالجات الموضوع السلفي، إلى محاولة بعض الشعراء تجاوز قيود العصر السابق عليهم مباشرة (أعني بديع القرن الثالث) إلى استمرار التلاقي اللاواعي مع عطاء الموروث عبر إملاءات القرائح في صيغ التناص مع مواده أحياناً، أو الاستغراق في فلسفة الوجود والحكمة أحياناً أخرى، الأمر الذي تجلى في زيادة الاقتباسات للأفكار الفلسفية، والاطلاع على المترجمات، مع كثرة المعاني الصوفية والفقهية وغيرها من مصطلحات علوم العصر.

ودعونا نختم هذا المحور بمزيد من الإبانة عن طبيعة النشاط الثقافي وأثره في نقد الشعر وتقعيده، وموازناته ووساطته، وتتبع أخطاء مبدعيه، مما زاد اتساعا من خلال مشاركات بارزة لبعض الفقهاء والعلماء والفلاسفة والأطباء والمترسلين من الكتاب مما انتهى إلى تعميق صور الإبداع الشعري من جانب، واستمرار جدة المتابعة النقدية من جانب ثان.

والحقيقة التاريخية التي تهيأت للعصر إنما ارتبطت – أساساً – باتساع مساحة المملكة الإسلامية بين شرق وغرب، حيث تفرق الأدباء عبر أقاليمها من بغداد إلى الشام إلى خراسان، وطبرستان، وتركستان، والأهواز، ومصر، والمغرب والأندلس، ومع المساحات تنوع طبقي بين الوزراء والقضاة والأمراء وسائر وجوه الدولة وأصحاب الثروة والوجاهة ممن سجَّلوا أدواراً بارزة في الارتقاء بحركة الثقافة والشعر معاً، ومع العلماء أدباء وكتاب للتراجم والأخبار يهمهم أمر الأسانيد والنقد وتأليف الموسوعات (الأصفهاني ت ٣٥٦) و(التنوخي ٣٨٤) و(العسكري ٣٩٥)، والثعالبي ودوره معلوم لنا من خلال يتيمته الكاشفة عن معظم عطاء العصر إبداعاً وتحديداً[٢٣].

أضف إلى ذلك أثر النحو والنحاة من خلال دور ابن خالويه، إلى أبي بكر الزبيدي، وابن جني، وابن درستوريه. وأبي سعيد السيرافي، وأبي علي الفارسي، ومن اللغويين: القالي وأبو أحمد العسكري، والأزهري، وابن فارس، والجوهري وغيرهم، ومن المؤرخين المسعودي وحمزة الأصفهاني، ومن الجغرافيين الاصطخري وابن حوقل، ومن علماء الكلام الباقلاني، فنحن بمنطق برو كلمان أمام «عصر النهضة العربية»[٢٤].

فكانت نهضة بالمعنى الشامل لمقومات الفكر وحقول الإبداع، شهدت كثرة من الشعراء الكبار وعطائهم الفني، وتعدداً في مصادر الثقافة، وطرحاً متجدداً للنظرية النقدية[٢٥]، مع كثرة من النقاد ونشاط متميز في المتابعات النقدية، وتعدد صورها حول صراعات لا تكاد تنتهي بين الشعراء والنقاد والعلماء في فترة الانهيار السياسي للخلافة العباسية التي فقدت جزءاً كبيراً من هيبتها وهيمنتها، ليلعب الدور الجديد الولاة والأمراء إلى أن يؤسس (سيف الدولة) الدولة العربية في شمال الشام وسط غمرة تلك الأحداث وصور الاضطراب، وبذا بانت معالم النهضة الفعلية والشعرية التي عكستها صورة القصيدة واستوعبتها أبنيتها وصورها على مدار العصر كله.

(٢) مستويات البناء

وانطلاقا من التعددية التي اتخذناها مدخلا للاقتراب من شعراء القرن الرابع كشفاً عن صيغ التلاقي أو المفارقات الحاكمة لإبداعهم يظل احترازنا وارداً في التأمُّل والتدقيق في مناطق خصوصية الإبداع لدى كل منهم، حيث نستطيع أن نتوقف عند عدة ظواهر تمليها علينا قراءات دواوينهم:

أولاً: أن ثمة علاقات متناقضة سادت بين شعراء المرحلة، ففي موازاة ما عرف من صور الصداقة وحسن العلاقات وتبادل النّظْم والتهاني والمهاداة والمطارحات الشعرية بين السري الرفاء وكشاجم والصنوبري تحكي لنا المرويات والشعر عن لغة الكراهية والتنافس والصراع بين المتنبي مثلا وكل شعراء المرحلة – تقريباً – مما دعا القاضي الجرجاني إلى تأليف وساطته بين المتنبي وخصومه، ولعل من أبرزهم الخالديَيْن والحاتمي والعميدي وابن خالويه وأبا فراس الحمداني وغيرهم.

ثانياً: أن الموقف المذهبي قد جمع أكبر عدد من أولئك الكبار الذين استشعروا فساد المرحلة وأحسوا ضعف هيبة الخلافة، وانتقال مراكز الثقل السياسي والتميُّز إلى اتجاه إقليمي ارتبط – في معظمه – بكبار الولاة القادرين على إعادة صياغة شكل الدولة الإسلامية في صورة إمارات أو دويلات، بدا بعضها قويا على نحو ما انتهت إليه إمارة حلب تحت حكم سيف الدولة، الأمر الذي أفرز بين الأمراء أنفسهم من صيغ التفاوت مابدا بين سيف الدولة وكافور الإخشيدي من تناقضات الأصالة من حيث النسب والانتماء، أو درجة التفاعل مع الحركة الفكرية والأدبية التي ظل لسيف الدولة فيها القدح المعلّى، ويكفيه أن بلاطه قد ضم هذا الفريق الضخم من نوابغ الشعراء والأدباء، ولعل هذا كان داعياً إلى ضرب من التقارب السياسي في مفاهيم التحوُّل إلى التشيع، واستدعاء تاريخ الشيعة العلوية، أو تبني الدفاع عن حقوقهم، أو – على الأقل – التباكي على مصائرهم، خاصة ما كثر نظمه على ألسنة معظم الشعراء في هذه الفترة حول مراثي الحسين خاصة، أو مراثي البيت النبوي بوجه عام، وكلها كانت تتجه إلى إبراز روح السخط على واقع الخلافة العباسية.

ثالثاً: أن ثمة بعداً ذاتياً ظل حاكماً للعملية الإبداعية إلى جانب البعد الغيري الذي التصق – دائماً – بقصيدة المدح باعتبارها المساحة المطلقة للآخر، والتي جنح القدماء في توصيفها إلى تجاهل الذات المبدعة في غضونها[٢٦]، والحق أن الحوار المدحي لدى شعراء هذا العصر شهد تحوُّلاً خطيراً يبدأ من مطالب المتنبي من سيف الدولة لأن يمدحه وهو جالس، وألا يشير – بحال – إلى تقبيل الأرض بين يديه، إلى إدخال ذاته شريكاً له، لافي مقدمات مدائحه ولا لوحات رحيله ولا خواتيمه فحسب، بل حتى في المنطقة المدحية ذاتها، وأحسب هذا الأمر قد وجد ترحيباً محكوماً بالتفاوت – أيضاً – لدى غيره من شعراء المدح، خاصة منهم من صدر عن روح الإمارة مثل أبي فراس والشريف الرضي، أو من مال منهم إلى تجاوز الحدود الرسمية بين المادح والممدوح، على نحو ما يعكسه – مثلا – شعر الصنوبري من قوله أحياناً يتشوق سيف الدولة. أو يتشوق صديقاً له، أو يستبطىء كذا، أو يستهدي، أو يستسقي، أو يستعطف، عندها يتنازل الشاعر عن الصياغة في سياق النمط الموروث، ويجنح إلى توظيف المقطوعة كما لو كان قد انسلخ من جلد المادح إلى عمق ذاتي مختلف.

رابعاً: استكمالا لهذا الطرح كثرت الموصوفات، وتعدَّدت صور المعالجات، وعندها تباين الشعراء فيما ساقوه من شعرهم حولها، ففي مقابل جدية المتنبي وأبي فراس في معظم موضوعات شعرهما نجد كثرة من التفاصيل في الأطر الهزلية تشغل غيرهما في نظم الشعر، ويبدأ التفاوت هنا من تناقضات المجون مع الزهد، حيث تقرأ الديوان فتجد الشاعر مستغرقا في مجونه وعبثه، فتشهد معه ما رسمه من صور مليئة بعربدة السكارى وعبث المخمورين، وفي حوارات أخرى تلقاه زاهداً أو تائباً، أو – على الأقل – متشبها بالزهاد أو مرتديا مسوح المتصوفة، وهو تناقض رسم خطاه شعراء القرنين السابقين منذ أسس أبو نواس لمسلكه أصلاً من طلب العفو الإلهي كلما تزندق أو تماجن، وهنا ظلَّت تجليات هذه الذاتية بارزة في مساق تلك الحوارات من جانب، وفي غيرها من تفاصيل جديدة مال بها الشعراء إلى دقيق الوصف المفصل لعطاء الحياة اليومية، مما استوعبته ذاكرة الشاعر وأفسحت له مجالاً رحباً في ثنايا القصيدة أو المقطعة أو الأبيات المفردة من جانب ثان، فإلى جانب الوصف والتهاني والعتاب والاعتذار والفخر والمجون والزهد والرثاء والطرد والتنجز لدى شاعر مثل الصنوبري نستطيع أن نتوقف عند عدد آخر من الموضوعات المفصلة التي بدا منطلقها ذاتياً، كاشفاً عن طبائع العلاقات اليومية مع الرفاق، أو حتى مع الأشياء، من مثل ما نظمه في الدعوة إلى الشراب أو استسقاء نبيذ، أو استهداء نبيذ، أو ما مال به إلى مداعبة صديق، أو ما صوَّره من صور سلوكية راح يفلسفها مثل الغدر، أو تفاصيل الصور التي مال إليها بدءاً من المطر، والشتاء، والليل، والزهر والروض والنرجس، إلى تصوير البازي والثلج والحمَّام والورد والخوخ والنيلوفر والسفرجل والفرس والديك والفئران والسنور وأشباهها من أبعاد ذاتية تحكيها صوره وحواراته حول ممره إلى دمشق، أو رحيله عن دمشق، أو نظمه في جارية، أو في رثاء ثيابه، أو رثاء تلميذ كان له، أو في هجاء ضيعة، أو هجاء من أخلف وعده، أو هجاء طائر، أو هجاء صهر له، أو وصف الصيد بالشرك والشبكة، أو التهديد بالهجو، أو ما قاله في نفسه، أو ما قاله في الأدب، حيث تبدو الموضوعات الجزئية جديدة مكملة للإطار التقليدي في صياغة الموضوعات

الموروثة التي ظل فيها الشاعر منهم محكوماً – إلى حد بعيد – بمنطق الطلل والظعينة والغزل والشيب، مما أسس له طويلاً شعراء العصور الأولى.

خامساً: أن ثمة مساحة مشتركة ظلت جامعة بين الشعراء من حيث مفهوم نظرية الشعر التي صدروا عنها في عصر النقد المنهجي، وزحام البيئات النقدية بصراعات النقاد حول تصنيف الشعراء من خلال ما أصدروه عليهم من أحكام، أو ما أملوه عليهم من شروط، فما زالت للشاعر منهم نظريته التي يبثها في ثنايا أبياته بدءاً من استغلال مفردات البيئة الناقدة بين لفظ ومعنى وصورة وموسيقا ونظم ونثر وغيرها، إلى معالجة واعية للعملية الشعرية في إطار من الفهم للطبيعة النوعية للعمل الشعري من حيث صلته بالفكر، أو إمكانية تطويع مصطلحات العلوم في خدمته، إلى التركيز على خلوده وبقائه وقيمته، إلى النفوذ منه إلى فخر الشاعر بإبداعه الخاص في عصر التنافس والفحولة، واستشعار التعددية السائدة، والتي قد تؤثر على المكانة الفردية للمبدع في زحام تنافس الكبار. من هنا ظهرت مناطق التلاقي حول مفهوم الحقل الإبداعي لتنتقل إلى أدواته وصيغ معالجاته تصويراً وتقريراً، بما تمتد إليه صيغ المعالجة من صور التميز الفردي في بعض الصور، أو صيغ العام المشترك الذي دفع النقاد إلى الاسراف في تناولهم لقضايا السرقات والتناص والأخذ والاستحقاق والشركة وغيرها[٢٧].

ومن الأدوات إلى الوظائف – على تعددها وتنوعها – دار حوار معسكر شعراء القرن الرابع، ففي موازاة التفاف كبارهم حول الروميات كانت التعددية بين سيفيات وكافوريات لدى زعيم الجيل الفني أبي الطيب، وكانت الهاشميات في باب الرثاء مساحة مشتركة جامعة بينهم، ثم كان امتداد تلك التعددية إلى صور التوظيف النفسي والفني والاجتماعي والأخلاقي والتاريخي لما أبدعه شعراء الفترة[٢٨].

من هنا كانت صور التلاقي عند المتميزين من ذوي الملكات الفنية واللغوية التي انتهت بهم إلى التقابل على رأس القائمة، حيث تقاربت قاماتهم، وظلت قامات أخرى أقل من تلك المنزلة، وإن لم تعدم البراعة الفنية في بعض إبداعاتها، على نحو ما كان

من ابن طباطبا العلوي وابن هانىء الأندلسي وابن نباته من مادحي سيف الدولة، ومثلهم كان بديع الزمان الذي وجه فنه بين المقامة والشعر، وإن كان قد آثر تطويع شعره في خدمة مقاماته.

ومثل هؤلاء القوم كان فريق الشعراء الذين تجاوزوا حقل الشعر إلى المشاركة في فن الكتابة مثلا، على نحو ما عرف عن الببغاء من كونه شاعراً مجيداً وكاتباً مترسلاً جيد المعاني في الغزل والتشبيه والأوصاف، أو ما كان من ابن نباته من موقعه خطيباً بارعاً، إلى جانب شاعريته التصويرية خاصة في مشاهد الموت والبعث والزهد.

ومن المؤكد أن هذا التفاوت حتى في مكانة الشعراء وتصانيفهم على الرغم من لقائهم حول النظرية الشعرية إنما ظل كاشفا عن خصوصية ثقافة الشاعر منهم، وخصوصية منطلقاته الفكرية في فترة شهدت فيها النهضة العقلية حركة تستدعي التأمل مما وزع القصيدة بين تياري الاحتراف والوجدان، وأحالها إلى مجال رحب لإبراز جوانب الأصالة عبر ثقافة المراحل الأولى من علوم الأوائل، وبين محصول الفكر من العلوم المترجمة، وخاصة الفكر الفلسفي.

وبصرف النظر عن درجة الاستغراق في معطيات هذا الفكر والتي أحالت شاعراً مثل المتنبي لأن يكون حكيم عصره أكثر من غيره، فإن ثمة أصداء تجلت عند الغير من هذا الوعي بلغة المناطقة وأهل الجدل مما يجعلنا نرفض ما انتهى اليه بروكلمان حين قال (لم يكن لحبس أبي فراس تأثير في شعره بطبيعة الحال، أما قصيدته الجدلية التي يرد بها على الدمستق حين طعن في العرب، وأنكر عليهم خصائص الحرب ومناقبها، لأنه لم يزد فيها على أن حشد سلسلة من أسماء الأماكن الرومية التي تركها الثعالبي حين ذكر القصيدة)[٢٩]، والحق عكس ما قاله بروكلمان في مجمل ما انتهى إليه، فقد كانت قصيدة أبي فراس كشفاً عن قدرة جدلية معمقة فيها إطالة جدل وحوار مع خصمه في دفاعه عن عروبة الموقف والنسب، وعروبة الفكر، وقضية الشاعر، فقد تبنى الرد على الشعوبية بمنطق المجادلين، فانعكست في سياقها صور الجدل الكلامي في شعره، وهو الأمر الذي يتكرر له نظير في اتهام آخر لنفس الشاعر بأنه «لم يتناول

الأغراض الدينية في شعره إلا في التعبير عن تشيعه لآل البيت، وتوسله بهم لبلوغ النجاة وإحراز الأماني يوم العرض»[٣٠].

والواقع أن بروكلمان قد مال هنا عن الحق أكثر من مرة، فما كان تشيع الرجل لآل البيت إلا مجرد موقف سياسي أكثر من الموقف الديني، وللشاعر نصيب لا يخفى في شعره عبر زهدياته وحكمه من جانب، ثم بروز ثقافته الدينية وسيطرة فكرة القضاء الإلهي والقدر على ذاكرته، وتجليات الحس الإسلامي العام عنده، إلى جانب رصيده في التناص مع الآيات القرآنية وغيرها من المصادر مما لا يخفى في ثنايا قصائده من جانب آخر.

سادساً: تظل ثقافة العصر وسيادة ما شاع فيه من الآراء والمعارف ماثلة في صيغ التفاوت الكبرى التي أفرزت لنا أولئك الكبار الذين شغلونا، أو شغلنا أنفسنا بهم، إلى جانب من ظهر إلى جوارهم من شعراء الزهد والتصوف ممن لمن تشغلهم الأرصدة الثقافية بنفس القدر[٣٠]، ومن المؤكد – أيضاً – أن تنوع مصادر ثقافة العصر وحرص الشعراء الكبار عليها ظلت وراء الإغراب في كثير من صيغ التعبير والأفكار، كما كانت وراء نقل الأفكار الفلسفية والمصطلحات العلمية للشعر مما أحاله كثيراً إلى حكمة عقلية.

ولا أدل على هذا من ذلك التلاقي الفكري بين كبار الشعراء وكبار الكتاب من حيث استغلال الثقافة في صناعتهم على طريقة القاضي التنوخي والبستي والصاحب بن عباد وغيرهم.

ولعل ما رأيناه من تحول في صياغة الشعر وما طغى عليه من ازدواجية تبدأ أحياناً من الأطلال، إلى الخطاب المباشر، إلى شيوع أساليب المتشيعة والمتصوفة بما انتهت اليه من غلو وإفراط أحياناً، لعل هذا كله كان كشفاً عن طبيعة التلقي الثقافي الذي انتهى الى تحريك المياه الراكدة حتى دفعها عبر نهر الشعر العربي تستعيد دراسة قيود الصنعة والزخارف التي كبله بها شعراء البديع في القرن السابق عليهم.

هنا بدأت العودة إلى أصالة العصور الأولى والتعبير عن نفسية شاعر المرحلة الذي استطاع في ثورة صامتة أن يطور معالم الصنعة البديعية، أو – على الأقل – أن يتخفف من قيودها التي وصلت إلى الذروة عند أبي تمام، وهنا نستطيع أن نزعم أن كبار شعراء القرن الرابع قد جمعوا في ازدواجية فنية هادئة ودقيقة بين ثلاثة أضرب من العطاء:

عطاء الموروث الذي لم ينضب ولم ينفصل عن عالم الحضارة، **وعطاء العصر** بكل ثرائه وعمقه وفروعه وتعقيداته، ثم **عطاء الذات المبدعة** بما لها من ملكة وخصوصية وتميز وتفرد.

من هنا ظهرت الازدواجية بين البداوة والحضارة كرد فعل لطغيان الثقافات العقلية بين لغوية ونحوية وأدبية وفلسفية وغيرها، إلى جانب استمرارية لا تكاد تنتهي للسليقة وأصالة الطبع في صياغة تجارب الذات وما يرتبط بها من المواقف ومستويات الفكر.

عندئذ يلتقي الموروث بكل أصالته وعراقته ليقف أمام الوافد الأجنبي بجدته وطرافته وعطائه الفكري، مما يتمخض عن صراعات اختصرها القائلون بعمود الشعر بين ضرورات المحافظة عليه، أو تصوير حدود كسره أو الخروج عليه، على نحو ما انتهى إليه المرزوقي في صدر حماسته[٣١]. وبين البداوة والحضارة ومصادر التكوين الثقافي وطبائع الجمهور انتهت بعض الدراسات النقدية المعمقة إلى تحديد أسس الشعر في تلك المرحلة عبر العودة إلى أصالته الأولى، وتحريره من القيود البديعية ومواءمة الحياة الثقافية في عصره. وعلو صوت العقل والفكر الفلسفي والقياس المنطقي والحكمة، إلى جانب تضخم الذوات في كثير من الأحيان وهو ما ذهب إليه الدكتور يوسف خليف في تحليله لظواهر التجديد في الشعر العباسي[٣٢]، وأجدني مؤيداً هنا لما طرحه حول تلك الأسس التي قد يضاف إليها من صور المعالجة الفنية وصيغ الأداء ما يزيدها دعماً وتأكيداً، خاصة في باب التناص مع الموروث، أو الانشغال بعالم السرقات، أو كثرة اللغط النقدي في قضايا اللفظ والمعنى، وضجيج القول في الموازنات والخصومات، والفصل في قضايا الوساطات بين الشعراء.

(٣) تنوع الشكل الفني

التقى شعراء القرن الرابع في شكل مجموعات فنية يمكن رؤيتها من زاويتين:

الأولى: من الناحية الإقليمية، وهذه شغل بها الثعالبي في يتيمة الدهر، واستهلكت بحثاً، فلا داعي للتوقف عندها إلا من مجرد لمح سريع، وإشارة خاطفة فحسب.

الثانية: من منظور تجارب الشعراء والخوض الفني الذي قرب بينهم المسافات والصور، على غرار ما كان من شعراء الغزل، مثل المتنبي ومهيار والشريف الرضي، وشعراء اللهو والمجون الذين غص بهم مجلس الوزير المهلبي، فكانت لهم خمريات كثيرة بين قصائد ومقطعات وأبيات مفردة.

وفي مقابل هذا التيار كان شعر الزهاد على ندرته وندرة أعلامه – كما ذكرنا – ثم شعراء شعبيون صدروا عن معاناة الحياة اليومية إلى جانب شعر الفلسفة والشعر التعليمي، وقد قل أقطابه أيضا، ولكنه ظل كاشفا عن جانب خاص من عالم القرن الرابع.

السمت الغالب على القصيدة لدى مبدعي تلك المرحلة يتجلى منه جانب في تجاوز التعقيد الذي بلغت فيه الصنعة البديعية ذروتها، وهنا أصبح الشاعر قادرا على الجمع بين عطاء العصر والذات والتراث، مما يدعونا إلى تأمل سبل توظيف مجمل الثقافات العقلية والثقافات اللغوية والنحوية والأدبية التي استقاها الشعراء على ما بينها من تفاوت بين البداوة والحضارة، فإلى جانبها ظلت السليقة وأصالة الطبع عنصراً لا يسهل إغفاله، ولا يجوز لنا تجاهله بحال، وهنا نستطيع أن نقرر أن الشعراء قد عاشوا مرحلة ازدواجية الموروث بكل أصالته وعراقته مع الوافد الأجنبي بكل جدته وطرافته وتعقيداته الفلسفية وأقيسته المنطقية، مما حدا بهم إلى أن يأخذوا منهجا وسطا بين المجددين وبين أنصار عمود الشعر، الأمر الذي يحسن أن نحدد ملامحه في نقاط موجزة تبدأ من:

(١) تضخم ذوات كثير من شعراء المرحلة، وطرح دوال على هذا التضخم في معمار

القصيدة، على تعدد موضوعاتها المعالجة فنيا، ومن ثم التباري في الإطالة فيها أحيانا كثيرة.

(٢) علو صوت العقل والفكر الفلسفي وتوالي القياسات المنطقية التي طرحت من خلال الحكمة التي أفسح لها الشعراء مجالا في كثير من الموضوعات.

(٣) التحرر النسبي من القيود البديعية التي غالى في توظيفها شعراء الجيل السابق، مما استدعى ضرباً من التواؤم مع معطيات الحركة الفكرية في هذه المرحلة، والميل إلى التحرر من قيود الصنعة المتكلفة.

(٤) استمرار التواصل مع الجذور التراثية في التناص مع الموروث بمصادره المتعددة.

(٥) أن حقل التخصص الفني ظل وارداً بشكل متميز، سواء في ذلك ما نجده عند الشاعر الواحد، أو شعراء المدرسة الواحدة، على غرار ما يمكن رؤيته مثلا من سيفيات المتنبي وكافورياته ورومياته وعضدياته وعميدياته، وعند الصنوبري بين طبيعياته ورثائياته الجماعية، وعند أبي فراس من أسرياته وإخوانياته وغزلياته، وهو القياس الذي ينضوي على كثير من إبداع شعراء المرحلة على غرار حجازيات الشريف ومرثياته.

(٦) أن ظاهرة الكثرة – كثرة الشعراء – ظلت مميزة لإبداع القرن الرابع، فإذا كان الثعالبي قد ترجم لبعضهم، وقد تجاوزوا سبعين شاعراً في العراق وحدها، فقد شهدت مصر أيضا أكثر من أربعين شاعراً مصرياً إخشيديا غير الوافدين عليها، أو من امتد بهم العمر من شعراء الطولونيين ممن تنوع مستواهم الفني بين الإجادة والتوسط والضعف، وإن لم تسعفنا المصادر إلا بقليل من شعرهم غير أن الشعر الحمداني في الشام والعراق وخراسان بدا إقليمي النشأة واسع الانتشار عبر بقية الأقاليم الإسلامية، فكان أكثر حظا من شعر بقية الأقاليم والإمارات[٣٣].

(٧) أن ظاهرة العداء والخصومات بدت سمة للمرحلة منذ لعب الخالديان دورهما فيها ضد السري الرفاء والمتنبي، إلى بقية صور الخصومة والوساطات التي سبق أن أشرنا إليها.

فمع كثرة الشعر وكثرة الشعراء كانت كثرة مواد الإبداع، وكان تنوع الأشكال الفنية بين الطوال والأبيات المفردة والمقطعات وقد طالت القصائد في باب المدح وباب الفخر، سواء أخلصت لهما أم احتوت معهما موضوعات أخرى، ولعل معيار التخصص أو الاختلاط ظل معلقا بظروف إبداع العمل ذاته، فكانت قصيدة المدح الحربية مثلا حقلاً للتأريخ للأحداث الحربية الكبرى، حكمها التجانس بين لغة المدح وصوره، وبين تحولها إلى بيانات عسكرية وتقارير حربية ووثائق تاريخية، تحكي فصولا من قصة الصراع بين العرب والروم بوجه خاص[٣٤]، فمن الطبيعي لهذه القصيدة أن تطول بعد المقدمات لتعكس بعدين اثنين: أولهما لوحة المدح وصورة الممدوح، والثانية تحكي صوراً من بطولة الخصم وهزائمه لتعكس تفاصيل الوجه الآخر للمعترك القومي.

من هنا تنوعت المواقف الفنية بين التصوير والتقرير تنوع المواقف الفردية بين صدق العاطفة والتعبير عن الحس الانفعالي الخاص، أو العام للأمة، وبين الافتعال أحياناً، والمبالغة لمجرد إرضاء الممدوح أحياناً أخرى، وقد غلب على الطوال الاستهلال التقليدي بما عرف بمقدمة قصيدة المدح، على تنوع بائن في مواقف الشعراء منه من جانب، وصور المعالجة من خلاله من جانب آخر.

ذلك أن المقدمة والمطلع التقليديين ظلا مهيمنين على ذاكرة الشاعر على الرغم من انخراطه في زحام تيارات الحضارة وضجيج المعاصرة، فكثرت لدى المتنبي مثلا المطالع الطللية، وإن كان قد أعلن – نظرياً – ثورته عليها في استفهامه الإنكاري المعروف[٣٥]:

إذا كان مدح فالنسيب المقدَّمُ
أكُلُّ فصيح قال شعراً متيَّمُ؟

وما زال الربع يشغل مساحة من ذاكرة المتنبي ووجدانه، على الأقل من منظور التصوير الذي مال إليه على طريقة السلف في رحلة الظعائن، فما زال يردد في مطلعه المشهور[٣٦]:

أيـــــدري الـــــربـع أيَّ دمٍ أراقـــــا
وأيَّ قـــلـــوبِ هـــذا الـــركب شـــاقـــا
لـــنـــا ولأهـــلـه أبـــداً قـــلـــوبٌ
تَـلاقـى في جُـــــســـــوم مـــــا تَـلاقَـى
نـــظـــرتُ إلـــيـــهمُ والـــعَـــيْنُ سَـــكْـــرى
فـــصـــارتْ كـــلُّـــهـــا لـــلـــدمع مَـــاقـــا

وكأنما استساغ لغة الجمع في مثل هذا السياق بدلا من الإفراد[٣٧]:

فَـــدَيْـــنَـــاك من ربـع وإن زدتـــنـــا كَـــرْبَـــا
فـــإنكَ كـــنتَ الـــشـــرقَ لـــلـــشـــمس والـــغَـــرْبـــا
وكـــيف عـــرفـــنـــا رسم مَنْ لم يَـــدَعْ لـــنـــا
فـــؤاداً لـــعـــرفـــان الـــرســـوم ولا لـــبًّـــا

وما نراه عند المتنبي نجد نظائره عند أبي فراس في مطالعه، وعند الشريف الرضي، وقد حفظ شعر المتنبي وحاكاه منذ مدح الخلفاء العباسيين لعصره وأمراء بني بويه على وقار عُرف به في مديحه دون إسفاف ولا مغالاة ولا غلو[٣٨]، وقد أكثر في مطالعه من ذكر الديار والحبيبة، وبدت فيها حياة وحركة من خلال مواده التصويرية على نحو قوله:

ولـــقـــد مـــررتُ عـــلـــى ديـــارهم
وطـــلـــولـــهـــا بـــيـــد الـــبـــلـى نَـــهْـبُ
فـــوقـــفتُ حـــتـى ضَجَّ من لَـــغَب
نـــضـــوي ولجّ بـــعـــذْلي الـــرَّكْب
وتـــلـــفـــتَتْ عـــيـــني فـــمُـــذْ خَـــفِـــيَتْ
عـــنِّي الـــطـــلـــولُ تـــلـــفَّتَ الـــقَـــلْب

ومع قبول المقدمة الطللية، ومع محاولات التمرد عليها، أو التجديد فيها ظهر أحياناً الهجوم والرفض لمطلق المقدمات بدخول الشاعر إلى المدح مباشرة من مثل ما طرحه المتنبي في سيف الدولة[٣٩]:

لـــكل امـــرىءٍ من دهـــره مـــا تـــعَـــوَّدا
وعـادةُ سـيفِ الـدولـة الـطَّـعنُ في الـعـدا

أو قوله في مطلع نونيته فيه أيضا[٤٠]:

الـــرأيُ قـــبلَ شـــجـــاعـــةِ الـــشـــجـــعـــان
هُـــــوَ أوَّلٌ وهـي المحل الـــــثـــــاني
فـــإذا هـــمـــا اجـــتـــمـــعـــا لـــنـــفس حُـــرَّةٍ
بـــلـــغَتْ من الـــعـــلـــيـــاءِ كل مـــكـــان

وهو المنهج الذي اتبعه أبو العباس النامي الذي كوَّن مع المتنبي جبهة في بلاط سيف الدولة، واتهمه السري الرفاء بالسرقة من شعره وهجاه، فكانت لهم كثرة من المدائح بلا مقدمات، ومثله كان السري الرفاء حين هجم على الموضوع مباشرة:

أغـــرتك الـــشـــهـــابُ أم الـــنـــهـــارُ
أراحـــتُك الـــســـحـــاب أم الـــبـــحـــار

وغلَب على بعضها التنويع والتلوين في تصوير الشيب والمشيب، ووصف الليل، أو الانصراف إلي الغزل والتشبيب على طريقة النامي في استهلاله[٤١]:

أمَـــرْنَ هـــوانَـــا أن يـــصحَّ لـــتـــســـقـــمـــا
فـــأردى قـــلـــوبـــاً صـــاديـــات إلى الـــدمـــا

وبدا طبيعيا لهذا الجزء من القصيدة أن يعكس معجم البداوة وصورها وطللها ورسومها، وأن تظل الصورة الغزلية فيه نمطية إلى حد بعيد، إلا ما جاء لدى فريق من الشعراء الذين شغلهم الغزل الحضري والأسلوب المدني، فحاولوا التجديد حتى في مشهد الطلل على طريقة أبي فراس، وهو يصف قصوره ومراتع صغره وملاعب صباه في سياق الحوار الطللي الموروث[٤٢]:

قفْ في الـــرُّســـوم المُـــسَـــتـــجـــاب
ونـــــادِ أكـــنـــــافَ المـــــصـــــلَّى
بـــالجـــوسقِ المـــيـــمـــونِ فـــالـــسُّـــقـــيـــا
بـــــهـــــا فـــــالـــــنـــــهـــــرُ أَعْـــــلَـــى

فنحن مع شعراء ذلك القرن أمام غزل متنوع بين بدوي قح، وأماكن جاهلية، ومساءلة للربع، والوقوف والبكاء، وتقمص لشخصية الشاعر الجاهلي، وخلق جو بدوي لفظا ومعنى، أو حتى جو عذري أموي على طريقة السري الرفاء في مقدمات مدائحه، بما فيها من صور الفراق والعاذل والواشي والطيف والبكاء، وبين محاولات للتجديد والإضافة والابتكار، وإظهار البراعة بدءاً من إعلان الهجوم النظري، إلى كشف الموقف الفني من الطلل، مما يمكن أن نحدده في عدة نقاط:

أولها: أن تصوير الطلل لديهم كان أساسه المنافسة للقدماء، أو إعلان الولاء لهم، أو الصدور عن مكنون تراثي رسخ في تكوينهم، أو ربما صدر عن حس قومي لديهم، أو ظل دالاً على بعد نفسي انهزامي إزاء الطلل ومدلوله الإنساني بصرف النظر عن حدود القدم أو منطق الحداثة.

ثانيها: الوعي بحقيقة الطلل، وهو وعي قديم مبكر من لدن شعراء المرحلة الجاهلية منذ تنبه عنترة إلى ذلك في مطلع معلقته[٤٣]، ولكنه بدا هنا وعياً حضارياً تجاوز حس الشعوبية في القرنين السابقي، وأخذ مساراً مختلفاً، انتهى - أحياناً - إلى إعلان الرفض والتمرد، وأخرى عند إعادة المعالجة الطللية من منظور حضاري مرن، جعله قابلا للتجديد والإضافة والمعاصرة، إلى جانب معيارية الصورة الموروثة.

ثالثها: التضحية بالمقدمة الطللية في مقابل غيرها من المقدمات بين خمرية أو مقدمات الطبيعة، وهو ما قد يظهر صراحة حتى في الانصراف عن الغزل برمته على طريقة الشريف الرضي في قوله في مدح الطائع بالله[٤٤]:

أَمنْ شـــوقٍ تُـــعـــانـــقـــني الأمـــاني
وعن وُدٍّ يـــخـــادعُـــنـــي زمـــاني

وما أهوى مصافحةَ الغَواني
إذا اشتعلت بَناني بالعَنان

ونحن نعرف حجازيات الشريف وغزلياته التي تفرد فيها بغرائب الصور والأحاسيس التي لم يشأ أن يكرر فيها ما ذهب إليه شعراء الغزل قبله، بل كانت حجازياته غراماً ولوعة وصدوداً وهجراً وعفة صادقة[٤٥]، ولكنه آثر إعلان تجديده وقدرته عليه في هذا السياق الذي ربما ذكَّرنا بما صاغه أبو الطيب حين مال إلى الطبيعة في مقدمته المشهورة في مدح عضد الدولة وولديه أبي الفوارس وأبي دلف وهو يذكر طريقه بشعب بوان[٤٦]:

مغاني الشّعبِ طيباً في المغاني
بمنزلة الربيع من الزمان

وقد شاركه هذا الاتجاه بعمق الصنوبري شاعر الطبيعة والسري الرفاء شاعر الطبيعة والخمر، وقد انعكس ولعه بالخمر في افتتاح كثير من مدائحه بها إلى جانب خمرياته ولوحات الطبيعة الخالصة في شعره.

رابعاً: الإيجاز في المقدمات الطللية، وكأنه بدا محاولة أخرى للخروج من أزمة هيمنة الموروث واستعباده لذاكرة الشاعر، ولكن الإيجاز ظل استثناء لا قاعدة، فما زال بعض شعراء المرحلة تشغلهم الإطالة على طريقة ابن نباتة السعدي الذي كثرت مدائحه في سيف الدولة، ومعها كثرت مقدماته وطالت، وتعددت موضوعاتها، ولعل موقف الوأواء الدمشقي بما عرف عنه من الإطالة في الغزل والنسيب في المقدمات حتى أخفق في مدائحه حين خص الممدوح ببيتين أو ثلاثة، مما يذكرنا بقصة ذي الرمة أمام هشام بن عبد الملك في العصر الأموي[٤٧].

خامساً: محاولة تطويع بعض المقدمات التقليدية لتستوعب معجم الشاعر، وتعكس تجاربه، أو – على الأقل – تحكي جانباً من خصوصية تعامله من خلالها، وإعادة توظيفها في سياق موقفه أو موقعه، على نحو ما تكشفه الدلالة الرمزية التي استهل بها أبو فراس رائيته المشهورة:

أراك عـصيّ الـدمع شـيـمـتُك الـصـبـرُ
أمـا لـلـهـوى نـهي عـلـيك ولا أمـر؟

أو محاولة إقحام الذات الشاعرة في غمار المقدمة بإدخال الحكمة في سياقها من خلال الفخر على غرار قول أبي الطيب[٤٨]:

ومن صـحب الـدنـيـا طـويلا تـقـلَّـبَتْ
عـلى عـيـنه حـتى يـرى صـدقـهـا كـذبـا

ثم قوله:

ولـسـت أبـالي بـعـد إدراكيَ الـعُـلى
أكـان تـراثـاً مـا تـنـاولتُ أم كَـسْـبَـا

وإلى جانب التقليدية والتجديد في معالجة المقدمات لم يخلُ الأمر لدى بعض الشعراء من محاولة التجديد في معمار القصيدة، فتجاوز حدَّ تخصيصها في المدح وحده ليسوق المديح – أحياناً – خلال أغراض أخرى مثل العتاب أو الشكوى أو الفخر أو الحرب، مما ظهر – بخاصة – عند أبي فراس، ربما لخصوصية موقعه من سيف الدولة، وربما لخصوصية موقفه في ظل الأسر، ولعلها نفس الخصوصية التي دفعته لتمثُّل تجربة الشيب المبكر ، وهو ابن العشرين، فلم يتردد في تصويرها في بعض مطالعه.

والحق أن باب قصيدة المدح في هذا العصر بدا أشد تميزاً من خلال تميُّز عدد من شعرائه الذين تجاوزوا حدَّ التكسب ومنطق الاحتراف، ودلفوا إليه من باب الصدق والإمارة، فكان من الشعراء أمراء ورؤساء مثل أمير مصر تميم بن المعز، ومن السادة الحمدانيين سيف الدولة وأبوفراس، كما كان منهم وزراء عظام مثل ابن العميد والصاحب بن عباد، ومنهم القضاة مثل الجرجاني، والكتاب مثل عبدالعزيز بن يوسف، وربما جمع رجال بين الصناعتين: الشعر والإنشاء[٤٩].

من هنا حدث تحوُّل حتى في طبيعة العلاقة بين المادح والممدوح، مما خلق مساحة كافية للتجديد والتحرُّر من القيود الموروثة، وهو ما انعكس منه جانب في طريقة توصيل

الإبداع الشعري للممدوحين، فإلى جانب ما هو ذائع ومعروف عن شروط المتنبي في مدح سيف الدولة، تأتينا أخبار الشريف الرضي كاشفة عن ذوق خاص في مدائحه للخلفاء، حيث كان ينشدهم شعره بنفسه، أما الملوك والأمراء فيكتفي بإرسال القصائد إليهم، وفي مدائحه أسرف في حواره طويلاً حول الصداقة والعداوة، حتى كاد يحيلها إلى إخوانيات، ولم لا وقد تحوَّل بعضها إلى هذا النمط فعلاً، إذا أخذنا بمدح الأقارب لدى أبي فراس وابن عمه، وعند الشريف حين مدح أباه بأكثر من أربعين قصيدة توجع في بعضها بسبب سجن أبيه، ثم هنأ بخلاصه، ورد أملاكه إليه، ثم هنأه بالأعياد أيام عضد الدولة.

ولعل في تقارب لغة الأمراء وصورهم ما يعكس أيضاً طبائع فكرهم ومنابع ثقافتهم في عصر «النقد الأدبي والجدل العقلي» وتصاول العقول واصطراع الأقلام في عصر الجرجاني والباقلاني والآمدي والحاتمي والعسكري وإخوان الصفا وابن العميد وابن عباد والهمذاني والتنوخي وابن شهيد وغيرهم[٥٠].

فكان من الطبيعي أن تنعكس أصداء البيئة الفكرية إلى جانب ما درج عليه شعراء المرحلة من قراءات لأشعار السلف، فإن شئت الدقة فقد جنح بعضهم إلى دراسة أشعار رفاقه، على طريقة الشريف الرضي في دراسته لشعر ابن حجاج أظرف شعراء القرن الرابع وأبرعهم في وصف اللهو والمجون، حيث تخير من شعره طائفه تحت مسمى: «الحسن من شعر الحسين» وربما دفعه توافقه مع ابن حجاج في المذهب إلى هذا الاختيار، فقد عرف ابن حجاج بالسخف مع خفه الروح في شعره[٥١]، وكأنه كان يكرر ما صنعه البحتري وأستاذه أبو تمام في القرن السابق في اختياراتهما عبر ديوان الحماسة لكل منهما، أو كأن تأثر بابن المعتز مؤلفاً حيث ألف الشريف كتاب (حقائق التأويل في مشابه التنزيل).

وفي إطار كثرة المدح والمادحين والممدوحين تشابهت الصور، وتقاربت مواقف الشعراء، خاصة منهم أصحاب الاتجاهات الواحدة، على طريقة أهل الاحتراف (السري/ المتنبي/ النامي/ الببغاء) ممن شغلهم الإكثار من الشعر، واحتواء القصيدة

على فنون أخرى كالوصف أو الشكوى والتظلم، أو العتاب والفخر، والاعتذار والهجاء والحكمة، وأحسبها على الرغم من تباعدها بدت متجانسة في نسق القصيدة، إذا أخذناها من منظور الدلالة الذاتية التي دفعت البعض – أحياناً – إلى تلك الإطالة حتى أسرفوا فيها من منطق الزهو والاختيال، أو الإحساس بالتفوق على تراث جيل سابق، أو الإحساس بالغَبْن في أهل زمانه، مما قد يدفع الشاعر إلى الإطالة والاستقصاء، وربما جنح إلى صيغ قصصية تجلّت منها صور خاصة في ملاحم سيف الدولة من خلال المتنبي وأبي فراس والسري الرفاء والنامي وغيرهم.

(١)

وبين الطوال والقصار تراوحت مواقف الشعراء، وظهرت المقطعات التي ازدحمت بها دواوينهم، دون أن تقف على موضوعات بعينها، ففي المدح تتلاقى الطوال مع المقطعات، وفي الفخر يحدث نفس الأمر، ودعنا نتأمل أطول قصائد الفخر عند أبي فراس، وقد بلغت مائتين وخمسة وعشرين بيتا منها أربعون بيتا في الغزل، وكأنه نهج فيها نهجا ملحميا، وإلى جوارها برزت كثرة من المقطعات في نفس الموضوع على المستويَيْن الشخصي والقومي، وربما أوجد فخر أبي فراس ردود فعل في مغالاة شاعر مثل المتنبي في فخره بذاته في موازاة أسر أبي فراس ونسبه وقبيلته، ثم جاء فخر الآخرين موزعا بين طوال وقصار أو مقطعات، أو حتى في أبيات منثورة ضمن قصائد قيلت في أغراض أخرى.

وما يقال عن الفخر يطرح نظيره في عالم الغزل الذي نستطيع توزيع مواقفه بين غزليات كاملة في قصيدة أو مقطعة، أو أبيات متناثرة بين غزل المقدمات الذي مهَّد به الشعراء لمدائحهم أو قصائدهم في الفخر أو الهجاء.

ولم تكن الطوال قصراً على شعراء المشرق، بل طالت أيضا في الغرب عند ابن عبد ربه والواساني، وذكروا لأبي الرجاء محمد بن أحمد بن الربيع الأسواني (ت ٣٣٥) قصيدة تعد أبياتها بالألوف ضمنها أخبار العالم وقصص الأنبياء[٥٢].

ويبدو أن هذا النمط من الإطالة يدخل في باب النظم أكثر من باب الشعر على طريقة علي بن الجهم في القرن الثالث الهجري، وابن المعتز في المزدوجة التاريخية، وهو ما يختلف – بطبيعته – عما شهدته قصائد الوصف الحربي أو المدائح أو الأهاجي التي أذكتها الخصومات النقدية بين الشعراء.

وربما كان باب الهجاء قابلا لغلبة المقطعات بما فيها من صور السخرية والتحقير إذا جاءت في باب مستقل على نحو ما وقع من هجائيات السري للنامي هجاءً مُرا لاذعاً بأسلوب تهكمي هزلي، وكذلك ما كان من هجائه للشمشاطي والتلعفري وأبي المقدام وعلي بن العصب الملحمي[٥٣]، إلى غير ذلك من صور الهجاء التقليدي لدى شعراء الاحتراف إذا أرادوا النيل ممن استرفدوهم، فلم ينالوا من عطاياهم شيئاً فانقلبوا ضدهم هاجين. إلى غير ذلك من صور الهجاء السياسي الذي أذكته طموحات بعض الشعراء، أو فشلهم في الحصول على الولاية، على غرار ما كان من سقوط حلم أبي الطيب في مصر، وكذا ما كان من صراعات الشعراء إلى حد الاتهام بالسرقة، مما أصبح قاسما مشتركا بينهم، وهو ما دفع كل شاعر إلى الاعتداد بشعره، وفخره به، أو الميل إلى الاتهام بالسرقة أو اتهام الآخرين بسرقة الأشعار، على نحو ما كان من الشريف الرضي وانشغاله بقصائده المسروقة، وما كان من المتنبي في اتهامه لبقية الشعراء بالتضاؤل بين شويعر وشعرور ومتشاعر.

وربما ارتبط الإبداع في منطقة الإطالة والإيجاز بتجارب الشعراء أنفسهم، إذا أخذنا بمقولة بروكلمان عن أبي فراس حيث صور أشعاره كأنها يوميات شعرية لمجريات حياته. وجعل سزگين المتنبي شاعر بلاط سيف الدولة والمؤرخ الشعري لغزواته ووقائعه[٥٤].

ورؤية قرائية دقيقة لديوان شاعر مثل الصنوبري تكشف لنا عن طبيعة الإطالة والقصة من منطلق تجليات الذاتية، أو عكوف الشاعر على مواقفه، وتصوير تجاربه في بنية القصيدة والمقطوعة على السواء، بدءاً من المهاداة والمطارحات الشعرية، وانتقالا إلى كثير جدا من الموضوعات بين مدح ووصف وتهان وعتاب واعتذار وفخر ومجون

وزهد وغزل ومجون ورثاء وطرد، إلى مقطعات أخرى في مداعبة صديق، أو طلب نبيذ، أو وصف الثلج أو البازي، أو القمر أو البرق، أو موقف للشاعر يتشوق صديقا له أو يتشوق سيف الدولة، أو يستبطىء، أو يستسقي نبيذاً، أو يستعطف... إلخ[٥٥]. مما يكشف لنا أن كل الموضوعات الشعرية صارت قابلة لأن ينظم الشعراء فيها المقطعات كما ينظمون القصائد على السواء، وكأن الفاصل ظلٌّ مرهوناً بطبائع التجارب فحسب.

وعلى أي حال فقد رأينا في حجازيات الشريف الرضي التي بلغت الأربعين وطائفة كبرى من فخرياته ومراثيه للأقارب والأصدقاء بالعشرات كيف التقت الطوال مع المقطعات دون حدود فاصلة من حيث الموضوع نفسه، فقد طالت بعض مراثيه فتجاوزت المائة بيت في رثاء الصاحب، وقارب ذلك في رثاء والده، وأكثر من المقطعات في رثاء والدته وعمه والصابي وغيرهم على الرغم من وحدة الموضوع.

وقس على هذا رثائيات أبي فراس لأمه، وهو في الأسر، ومرثيات المتنبي لجدته، وكيف وزَّعها بين الرثاء والفخر، ورثاء كشاجم لأمه، ورثاء الصنوبري لابنته التي أكثر من قصائده فيها، وأضاف الجديد في استبكاء الطيور والنساء وتصوير القبور ورثاء النفس، واستبكاء ابنته كما تجلَّى عند أبي فراس وغيره مما يجعل من الصعب أن نضع حدوداً فاصلة بين المقطعات والقصائد إلا من خلال تصور التجارب الخاصة بكل موقف على حدة. ولولا أن البحث هنا لا يحتمل إحصاء مفصلا للقصائد والأبيات في دواوين شعراء العصر، ولولا أن الإحصاء قد لا يقدم جديداً باعتبار وضوح الظاهرة – باعتبارها مؤكدة – أمراً مقرراً لقمنا بهذا العمل الإحصائي، ولكن يكفي أن يتصفح قارىء دواوين الشعراء ليلتقي بالمطولات والمقطعات في كل موضوعات الشعر تقريباً، موروثها وجديدها على السواء، كل ما هنالك أن قدراً من الغلبة قد يسيطر على ذيوع المقطعة في مساق الخمريات والغزليات والزهديات، وهي لا تخلو – بحال – من نظم الطوال فيها، وربما شاعت الطوال في الشعر الحماسي والمدحي والوصفي والرثائي والهجائي، وربما تقبلها باب الفخر عند الأمراء الذين أحالوها إلى مجالات استعراضية طال فيها النفس الشعري إلى حد التأريخ لماضيهم وماضي أجدادهم على السواء.

(٤) طبيعة التصوير والبديع

ومن الطبيعي أن تقوم التعددية أساساً للتصوير والتعامل مع البديع تبعاً لمرتكزات الصورة، بدءاً من مصادرها عبر الموروث والحضارة، أو عطاء القصور وذوات الشعراء، أو إعمال الذاكرة البدوية، أو استيعاب الأحداث السياسية والوقائع الحربية، وانتقالا إلى مستويات التشكيل الجمالي التي تبارى فيها الشعراء فظهرت من خلالها قدراتهم الإبداعية، وبرزت الفروق الفردية والمهارات الخاصة، وانتهاء إلى أطر توظيف الصورة بين الأطر التاريخية والاجتماعية والدلالات النفسية والذهنية التي احتوتها فكانت وسيلة صادقة في التعبير عن كثير من عطاء المرحلة وشعرائها الكبار والمغفورين جميعاً.

أما جَمْعُ البديع مع الصورة فيظل دالا على طبيعة العلاقة بينهما، وإلا تحوّل البديع إلى كلفة ظاهرة، أو ظل مجرد ضرب من الزركشة والزخرف فاقد الدلالة إن لم يسهم في تعميق الصورة وتزيينها، دون أن يتحول إلى حاجز قد يحول وصولها إلى المتلقي.

ومن الطبيعي أن يتصدر شعر الطبيعة عالم التصوير الفني، فتكثر فيه اجتهادات الشاعر، وتتجلى صور ابتكاره في التفاعل مع مظاهر الطبيعة، وامتزاج ذاته بها، مما يفرغه في ثنايا استعاراته أو تشبيهاته كاشفا عن خيالاته وأفكاره وقدراته وملكاته في آن، وقد سجلنا من واقع حياة العصر منطقة مشتركة تلاقى فيها شعراء الطبيعة (كشاجم – السري – الصنوبري) ممن أكثروا من تصويرها فتجاوزوا القصور إلى الرياض والأزهار والأنهار والمياه والسحاب والثلج والليل والنهار والطيور والحشرات والحيوان وكلاب الصيد وجوارحه وآلاته، إلى جانب ماشغلهم من خمريات اقترنت – كما رأينا – بمجالس الطرب والغناء وخضرة الطبيعة المزدهرة والحانات والأديرة.

وهي موضوعات تتسق مع سهولة اللغة ووضوحها، وتجاوز الحوشي والغريب، ولا تتقبل – بطبيعتها – تكثيف المصطلح الفكري، مما يجعل شعراءها أقرب إلى

الصدور عن ملكاتهم الخيالية، فكثرت لديهم التشبيهات وأفرطوا في التشخيص والتجسيد ومالوا إلى الابتكار والتجديد حتى في خفة الألفاظ على نحو ما بدا من تأثر الصنوبري وكشاجم بالبحتري في السلاسة والوضوح، وكذا كان شأن أبي فراس.

أما الشريف الرضي فقد ضرب بسهم متميز في وصفياته التي ازدحمت بأحاسيسه خاصة حين تجاوز تكرار ما سبق إليه الشعراء[٥٦]، فأضاف إلى الوصف التقليدي ما اعتزله من وصف الخمر الذي شاع عن شعراء العراق من حوله، ربما أنه كان يرشح نفسه لأعظم المناصب الدينية، وإذا به يضيف مساحات وصفية تأتي أحياناً في وصف فرخ حمامة، أو وصف ركب الحجيج، أو وصف الأسد، أو وصف القافلة والدليل، أو وصف الحية، بل امتد الأمر إلى الرثاء حين مزجه بوصف الحيرة وبكاء ملوكها السابقين من آل المنذر بن ماء السماء.

وعند كثير من الشعراء ظهر وصف الأعياد الفارسية والزندقة خاصة في خمريات البغداديين والمصريين، وتعددت أسماء الأعلام الذين شغلتهم الطبيعة من أمثال السلامي البغدادي، وأبي الحسن العقيلي المصري، وابن وكيع التينسي، وأبي طالب المأموني العراقي، والقاضي التنوخي البصري، والصاحب بن عباد في خراسان، ويضم إليهم فريق من شعراء الغزل الذين عرفوا بخفة الروح، وأكثروا من الطرف والملح عند الخالديين والوأواء، والسري وتميم بن المغفر وصديقه أبو القاسم أحمد بن محمد الحسني الرس، وغيرهم ممن شغلهم الوصف والتصوير فأكثروا منه في أشعارهم.

من هنا تعددت حقول التصوير، وتجددت مساحاته في هذا النسق من الشعر، وإلى جواره كان الإبداع التصويري في إطار الموضوعات الموروثة التي حاول فيها الشعراء أن يضيفوا جديدا، وهل هناك أفضل من التجديد في التصوير حيث يعمل الخيال ويتجدد الإبداع؟

ففي الموضوعات الموروثة أصر أبو الطبيب على إضافة بصمة عصرية جديدة خالف بها القدماء منذ رفض أن يلقي بالتبعة على الرياح والأمطار في مقدمة الظعن ليصب لعناته وغضبه على الحادي:

ومـــا عـــفتِ الـــريـــاحُ له مَـــحَلاً
عَـــفَـــاهُ مَنْ حـــداَ بِـــهمُ وسَـــاقـــا

إلى محاولة الابتكار في رسم صورة الجمال للظعينة، وصورة السقم التي خصّ بها نفسه في موقف الوداع:

وقـد أخـذَ الـتـمـامَ الـبـدرُ فـيـهم
وأعـطـاني من الـسَّـقَمِ المُـحـاقـا

إلى غير ذلك من قلب الصور الموروثة، لعلها تعطى عطاء فنيا متجددا يحسب له ابتداء من مشهد الكرم ولوحة البحر التي استهلكها الشعراء، وابتذلها المادحون ليعيد المتنبي الصياغة بمعناه الفني المتجدَّد:

يُـقـصّـرُ عن يمـيـنك كلُّ بَـحْـر
وعـمَّـا لم تُـلِـقْهُ مـا أَلاقـا

وهو نفس المنطلق الذي استساغه في تأكيد تفرده بين الأنام حين رأى نفسه على التشبيه الضمني(٥٧):

ودهـرٌ نـاسُه نـاسٌ صِـغَـار
وإن كـانَت لـهم جُـثَثٌ ضِـخـام
ومـا أنَـا مـنـهمُ بـالـعَـيْش فـيـهمِ
ولـكنْ مَـعْـدِن الـذَّهَب الـرَّغـام

وهو ما أسنده لسيف الدولة في صورة أخرى:

فـإن تـفُق الأنـامَ وأنت مـنـهم
فـإن المـسكَ بـعضُ دم الـغـزال

وهو ذاك الاتجاه الذي انخرط فيه الشريف الرضي قصداً إلى تطوير الصورة التشبيهية وتعميقها بشكل ملموح، فقارب المتنبي قائلا:

هـو الـبـحـرُ غُص فـيه إذا كـانَ راكـدا
عـلى الـدُّر واحـذره إذَا كـان مُـزْبِـدا

أو قوله:

فـإنِّي رأيتُ الـبـحـرَ يـعـثـرُ بـالـفـتي
وهـذا الـذي يـأتي الـفـتى مُـتـعـمـدا

وفي معيار التفوق والتفرد يسير في نفس الاتجاه:

ولـكنْ تَـفُـوقُ الـنـاس رأيـاً وحـكـمـة
كـمـا فـقـتَـهم حـالاً ونـفـسًـا ومـحـتـدا
يـدقُّ عـلـى الأفـكـار مـا أنتَ فـاعلٌ
فـيُـتْـرَكُ مـا يَـخْـفى ويُـؤخـذ مـا بَـدا

ومع كثرة التصوير بين تشبيهات واستعارات كانت كثرة محاولات الشعراء تجاوز التكرار، حيث يكون الابتذال، وشغلتهم الإضافة والتجديد، فكثرت الصنعة اللفظية أحياناً مما تجلى في تطريز الأبيات بالترصيع، وانتقاء الألفاظ من خلال «الأناقة اللفظية والتعبيرية والتصويرية»[٥٨]، ولكن المؤكد أن شعراء القرن الرابع لم يواصلوا مسيرة شعراء الجيل السابق عليهم، بقدر ما حرصوا على صفاء الديباجة ووضوح العبارة فكانوا أقرب إلى مطالب المرزوقي فيما سماه بعمود الشعر الذي اتهم أبا تمام بكسره حين انصرف عنه مطلب الوضوح والإبانة وشرف المعنى وصحته ومناسبة المستعار للمستعار له.

وإذا كانت اللغة وسيلة الشاعر في الأداء التصويري فقد أجاد أبو فراس بمنطق القدماء في توظيفها من هذا المنظور، على النحو الذي استعرضه قول زيدان من أنه «شاعر أمير بليغ فارس مغوار، شعره سائر بين الجودة والحسن والسهولة والجزالة والعذوبة، والفخامة والحلاوة، مع رواء الطبع وسمة الظرف وعزة الملك، يشبه شعر ابن المعتز»[٥٩].

وقد ظهر التفاوت بين شعراء المرحلة خاصة إذا وضعنا في الاعتبار امتداد المدرستين السابقتين في القرن الثالث بين منهج أبي تمام المجدد والبحتري المحافظ،

فظهر من شعراء القرن الرابع فريق مطبوع «عذب الألفاظ مليح المأخذ، كثير الافتنان في التشبيهات والأوصاف»[٦٠]، وهو ما قد ينسحب على شعراء الطبيعة الذين تميزوا في صياغة صورهم حين حرروا الشعر من قيود الصنعة البديعية والزخارف اللفظية التي كبله بها شعراء البديع، فاختفت – إلى حد ما – صور الصنعة المعقدة والغامضة وظهر للشعراء إزاءها موقفان:

أحدهما استطاع أن يجوِّد من الاستخدام التصويري والبديعي، والثاني تحول البديع عنده إلى ألوان باهتة من الطباق والجناس والتصوير، خاصة حين تحول إلى جناس شكلي لافكر فيه ولا خيال ولا تصوير، عندئذ فقد البديع قيمته كزينة وزخرف ليتحول على ألسنة بعض الشعراء إلى نمط من التكلف والتصنع الذي تورط فيه بعض الشعراء على نحو ما يلقانا عند الوأواء والبستي، وهو ما يختفي عند الكبار الذين تجاوزوا هذا المستوى، فرفضوا الإغراق في التصنع، وشغلهم صفاء التعبير ودقة الصورة كما عرفنا عند المتنبي وأبي فراس والشريف بخاصة، على أن قصر التصوير على شعر الطبيعة أو شعرائها لا يظل المحور الوحيد للتناول في هذا الإطار، وإلا فأين يأتي دور اللوحات الفنية المبهرة في تصوير الحروب ومدائح الخلفاء، وهجائيات الشعراء، وغيرها من موضوعات الإبداع التي لاقت من الشعراء قبولا، ومن النقاد متابعة دقيقة انتهت إلى صيغة هادئة من صيغ التلاقي بين مواد الموروث وبين مستحدثات العصر التي استوعبها الشعراء، وانطلقوا منها في صورهم الجزئية ولوحاتهم الكلية.

فإن شئنا التوصيف الدقيق لشعراء العصر وجدناهم يعيشون القواسم المشتركة في مصادر الصورة ومعطياتها، على نحو ما سبق أن حددناه بين الذاكرة التراثية والذاكرة المعاصرة، وبينهما عطاء البيئة والثقافة والفكر ليقع التحول وتبين الخصوصية في أساليب التشكيل الجمالي بين وضوح يساير مفاهيم أصحاب عمود الشعر، وبين غموض وتعقيد نادر يكمل مسيرة من كسروا عمود الشعر، واتهموا بالخروج على المألوف.

ويدخل في هذه المنطقة – أساليب المعالجة – منهج التعامل مع الفنون البديعية التي أسهمت في تعميق الصورة وتزيينها، أو في المصادرة عليها والإضرار بها، أما في منطقة التوظيف فما نحسبها إلا سارت في ركاب القدماء بين دلالات حربية أو تاريخية وأخرى اجتماعية، وثالثة ذاتية نفسية ليبقى الفاصل ماثلا طبقا لطبيعة كل شاعر وملابسات إبداعه، مرة في ارتباطه بالعصر، وأخرى في صدوره عن عمق ذاتي خاص به.

أما عن اللغة والأسلوب فلن نضيف جديدا هنا إذا قلنا أن شعراء العصر قد وظفوا لغتهم بما يخدم صورهم وتقاريرهم، وكان عطاء المعجم اللغوي عميق الدلالة على صدوره عن ثقافة صاحبه ومصادر فكره من جانب، ثم طبائع تجاربه المعيشة واستيعابه التراث من جانب آخر.

فإذا كان الأسلوب هو الرجل فمن المنطقي أن نتوقع تباين أساليب الشعراء تبعا لتباين موضوعاتهم الشعرية ومواقفهم بين أيدي نقادهم، الأمر الذي لا يحتاج تفصيلا هنا، حيث يحتاج دراسات كثيرة متخصصة ومعمقة.

(٢)

ويظل العام والمشترك مبسوطا على ساحة الحياة الأدبية في مساق المجالس الرسمية للأمراء، ومَنْ حولهم من رجالات البلاط، ممن نصَّبوا من أنفسهم حكاما على حركة الشعر وتحديد توجُّهات الشعراء، فما زالت النزعة السلطوية شاخصة في مثل هذا الاتجاه إلا عند من خرج عليها وعليه، بحكم انتمائه ونسبه على نحو ما كان من أمر أبي فراس الذي استغرقته قضايا الذات عبر كل موضوعات شعره، فلم يشأ الإفلات من نفسه خاصة في أشد لحظات الضيق التي توقف فيها طويلا يصور أحزانه، ويشكو بثه وحزنه إلى الله، ثم يعتب على سيف الدولة عبر عدد من رسائله الشعرية.

وبذا أصبح منطق الحوار العام في المرحلة مفتوحاً حول العام والمشترك عند الشعراء على مستوى المعالجة والتصوير وتوظيف البديع، وإمكانات الإضافة والابتكار،

ومن ثم كثرت شروط النقاد، وفي موازاتها تعددت صور تمرد الشعراء، حتى اشتدت المعركة بين الإبداع والنقد، وكان الخلاص وارداً في سياق الاطمئنان إلى سلامة تلك المزاوجة بين الموروث والحضاري، على اختلاف - لابد منه - في إدراك أبعاد مفهوم ذلك «الحضاري» وتحديد صيغ التعامل معه، أو الانطلاق من خلاله في محك التجديد والمعاصرة، فكان أمام البعض فسحة الوقوف على الأطلال، أو حتى تصوير القصور العباسية، وكان لأبي فراس خصوصية الانخراط في مشكلة الأسر التي شغلت من شعره وحياته حيزاً يصعب تجاهله أو حتى إغفال دوره في خصوصية عطائه الفني وأدائه التعبيري وآليات نقله للتجربة، وطبيعة خطابه الأدبي من خلالها.

ومن المؤكد أنه ظل يدور في إطار ذلك العام المشترك في كثير من موضوعات شعره، مما تجلى في منهجه في التناص مع الموروث، أو توظيف مستويات التصوير وخصوصية صيغ المعالجة، أو التوقف عند مرجعية الصورة بين مواد التراث حين يحاول توظيفه وإعادة تشكيله أو تطويعه دون هيمنة أو سيطرة، مما ساعده على التفاعل مع مقتضيات رؤيته الشعرية، والاتساق مع واقعه المادي المحسوس، إلى جانب ما كانت تنطلق به مخيلته وذاكرته الواعية بما يحكيه منهجه التصويري، خاصة في الإطار التشبيهي الذي راح يقرب فيه بين العناصر المتباعدة ليعيد صياغتها وصهرها في بوتقة الخيال الكاشف عن علاقاتها الكامنة فيها انتظاراً للمبدع الذي يفجر طاقاتها، ولعل هذا كان من وراء إعجاب الثعالبي بتشبيهات أبي فراس استحساناً لدلالتها ومصادرها البيئية، وإدراكاً منه لطبائع ممارسات الشاعر وأسلوب معايشته للأحداث، على أن التشبيه ظل واحدة من زوايا التصوير التي رأيناه يستغرق بعدها الآخر في الصورة الاستعارية حول الدهر وغيره من المشاهد التي عكست إشعاعات تجاربه العميقة منذ وظف الألفاظ وما وراءها من دلالات، وقرب صور المعنويات والمجردات إلى الأذهان في نسق جمالي مؤثر، كما استعان بالرموز والكنايات مكملا نفس الإطار خاصة في منطقة الدلالة الذاتية للصور.

وفي معالجاته البديعية نكاد نستشعر نفس البحتري، وكأنما آثر أبو فراس أن ينطلق من خلاله، فنأى بذلك عن تعقيد أبي تمام، وتجاوز مستوى الزينة والتصنع

والغموض، وخدم بديعُهُ صوره ومعانيه، منذ جاءت مطابقاته ومقابلاته هادفة إلى كشف خاص عن تناقضات العالم من حوله، وحتى تناقضاته هو نفسه بين ماضي الإمارة وواقع الأسر بكل ما يعنيه كلاهما من صيغ التحول، ومن ثم كان أكثر ميلاً إلى رسم الصور الطباقية، وإلا فمن قبيل الاستعانة بالمطابقات اللفظية المباشرة، وكذا كان تعامله مع الأبعاد الصوتية التي هيأها له الجناس والجرس الصوتي في المفردات والإيقاع الموسيقي في تراكيب الأبيات، على ما أداه كل ذلك من وظائف ذاتية وجمالية واجتماعية وتراثية في آن، وهو ما عكس - بدوره - منطق صدق الرجل وبساطته وتلقائية أداته ومباشرته، الأمر الذي انتهى به إلى منزلة بين المنزلتين، فلا هو استكمل عمق أبي الطيب وأستاذه أبي تمام، ولا هو انخرط في بساطة من هم دونهما من شعراء الجيلين.

والحق أن استدعاء التراث عند أبي فراس لم يحجب - بحال - خصوصية تجاربه ولا هو أثر في حرارتها وتفردها بقدر ما هيأه من فرص التفاعل معها مع خصوصية الأداء الشكلي فيها من واقع مفردات المعجم المنتقاة، حيث عكست - بواقعية شديدة - جوهر الحالة النفسية للشاعر، فكانت كشفاً أمينا عن نزعات النفس وتجارب الأمير الأسير الباحث عن حريته ووطنه، ومن ثم استطاع أن يحمل مفرداته كل صور شموخه وإبائه وجسارته وحنينه وضعفه خاصة في إطار حبه لأمه وابن عمه. مع صبر وجلد وثقة في عناية الله، تقابلها شكوك وشكوى من غدر الناس وقهر الزمان.

وإن كان له من خصوصية في معجمه ففي مثل حواره المتكرر حول قصة الأسر بكل مشتقاته وأبعاده، ثم انشغاله بالمرأة في دور النسب وصلات القربى، مع التوقف عند الدلالات الذاتية في علاقاته الاجتماعية بين عداوة وأسر وعتاب ولوم وغربة وشجاعة وعزة نفس وصبر وجلد ومقاومة واستشعار للحسد والوشاية وصور نابعة من عصر الفتن والفساد السياسي... إلخ.

أما ازدواجية لغته أحيانا بشكل مفرط فربما رددناها إلى سلامة لسانه، وتمكنه من معجمه العربي، وتحاشيه الوقوع في الأخطاء اللغوية والنحوية، مما أسهم في

نجاحه في تأكيد صحة المزاوجة بين بداوة شعره، بما فيها من وعورة وغرابة وفخامة أحياناً، وأخرى بما فيه من سهولة وسلامة ووضوح وبساطة، وهو القسم الأوفى من قصائده ومقطعاته.

أما أمر مقطعاته فيبدو عجبا، لأنه لم يترك باباً من الشعر إلا وكان يطرقه من خلال إحداها، فكان له منها في المدح، والعتاب، والرثاء، والاعتراف، والإخوانيات، والخواطر، والفخر، والأسر، والغزل، والحكمة، والزهد، والمنادمة. فكأنما استطاع تطويع المقطعات لهذه الضروب من التجارب بشكل يشي بمعيار الصدق الذي انطلق منه، لا يهمه الحد الفاصل بين الإطالة والإيجاز إلا بمقدار ما تنتهي تجاربه فحسب، ومن ثم بدا تعامله مع الشكل الفني موزعاً بين طوال أو مقطعات أو أبيات مفردة دالا على تلاقي الأنماط في ضمير الشاعر دون تفضيل لأي منها إلا من حيث التسليم بقدرته على استيعاب تجربته، والتعبير عن موقفه الوجداني فحسب.

ولذلك امتدت صيغ المعالجة – كما رأينا – إلى حد التصريع في بعض المقطعات مما جعلها تمثل قاسما مشتركا في معظم موضوعات الشعر، حتى سارت في خط مواز للقصائد، وهو ما يؤكد أن تجاربه ظلت حدا فاصلا في شكل منظوماته، وأن أمر المقطعات لم يشغله دون القصائد، أو العكس، ففي كل سجَّل البعد الإنساني الذي استشعره بين تناقضات حياة الأمراء وعالم الأسرى وما بينهما من مسافات ومساحات.

وصفوة القول هنا أن بناء القصيدة عند أبي فراس جاء متسقاً ومخالفاً لقصيدة عصره، والاتساق معروف مصدره، أما المخالفة فمردودها إلى طبيعة الشاعر ورغبته في التجديد، والتصاقه بالحس الحضاري وتفاعله مع معطيات حياة المرحلة في ظل ممارساته وصراعاته بأبعادها المختلفة.

✱✱✱✱

الهوامش

١ – نقد الشعر (قدامة بن جعفر) ص١٩.

٢ – دائرة الإبداع (شكري عياد) ص ٢٢.

٣ – الوساطة بين المتنبي وخصومه (القاضي الجرجاني) المقدمة.

٤ – وهو نفسه ما انتهى اليه ت. س. إليوت حين ربط مقومات الإبداع بما أسماه بالموروثات باعتبارها قواسم مشتركة، وبالموهبة الفردية باعتبارها كاشفة عن الحدود الفاصلة في الظاهرة الإبداعية.

Introduction to Literary Criticism (T.S. Eliot) P. 55.

٥ – مقدمة ديوان المتنبي (شرح وتحقيق عبدالرحمن البرقوقي) ص ١٥.

٦ – إعجاز القرآن (الباقلاني ص ٢٩٥).

٧ – دائرة المعارف الإسلامية ٩١/١ (بروكلمان في ترجمة أبي فراس).

٨ – تاريخ التراث العربي ١٩/٤ فؤاد سزگين.

٩ – نفس المصدر ٤٦/٤.

١٠ – ومن الممكن تتبع أسماء شعراء هذه الفترة من تاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان، ثم تتبع آخر في سياق الدرس الفني ضمن كتاب فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين للدكتور مصطفى الشكعة.

١١ – تاريخ آداب اللغة العربية ٢٥١/٣.

١٢ – انظر في هذه القضية فصل العروبة في شعر المتنبي ضمن كتاب شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، وكتابنا: مداخل فكرية ونفسية إلى المتنبي، المدخل تحت عنوان الحس القومي.

١٣ – تاريخ آداب اللغة العربية (زيدان) ٢٤٨/٣.

١٤ – لمزيد من التفاصيل تراجع في هذا الصدد دراسة الدكتور النعمان القاضي حول أبي فراس الحمداني دراسة جمالية.

١٥ - ويتجلى هذا الموقف في الصيغ التحليلية التي جنح إليها النعمان القاضي في كتابه «كافوريات أبي الطيب» وفي دراسة الدكتور مصطفى الشكعة حول فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين ودراسته الأخرى حول المتنبي في مصر والعراقين.

١٦ - تراجع دراسة علي الجارم (فارس بني حمدان) وما جدولين بسيسو حول (شعر أبي فراس: دراسة فنية)، ومحمد حمود (أبو فراس الحمداني: شاعر الفروسية والوجدان).

١٧ - انظر يتيمة الدهر للثعالبي ١/٤٥٠.

١٨ - على نحو قوله المعروف في مدح الإمام:

ما شئت لا ما شاءت الأقدار

فاحكم فأنت الواحد القهار

وقد تجاوز به مبالغات المتنبي المشهورة في سيف الدولة من مثل قوله:

لو كان مثلك كان أو هو كائن

لبرئت حينئذ من الإسلام

١٩ - من مثل ما نظمه في المرثية الجماعية ومطلعها:

أقول لركب الراحلين: لعلكم

تحلون من بعدي العقيق اليمانيا

وختامها: فلم أر يوم النفر أكثر ضاحكا

ولم أر يوم النفر أكثر باكيا

٢٠ - تراجع تفاصيل شعوبية مهيار ضمن كتاب الدكتور شوقي ضيف (عصر الدول والإمارات) في سياق حديثه الطويل حول شخصية مهيار وشعره وشعوبيته.

٢١ - من مثل قوله:

أبا المسك هل في الكأس فضل أناله

فإني أغني منذ حين وتشرب

أو قوله بشكل صريح:

ولـــــيس قـــــلـــــيل أن يـــــزورك راجل

فـــيـــرجع مَـــلْـــكًـــا لـــلـــعـــراقـــيْن والـــيـــا

٢٢ - وقد تبنى الدكتور زكي مبارك في حوارات طويلة كل هذه القضايا المرتبطة بشعر الشريف الرضي وموضوعاته في كتابه «عبقرية الشريف الرضي».

٢٣ - وقصة التأليف ومدارس المؤلفين وصراعات تلك المدارس وعدد اتجاهاتها مطروحة تفصيلا عبر كتاب (أشكال الصراع في القصيدة العربية جـ٣) للباحث، وثمة جانب من منهج التأليف ضمن كتاب مصادر تراثية للدكتورة مي يوسف خليف.

٢٤ - تاريخ الأدب العربي (كارل برو كلمان) ٤٠٣/٣.

٢٥ - ولم تكن النظرية النقدية في هذه المرحلة قصرا على النقاد بقدر ما شهدت لها أصولا ومقومات لدى أعلام الشعراء حيث تناثرت المفاهيم النقدية في ثنايا الإبداع الشعري فسجلوا مفهوم الماهية والأداة والوظيفة بشكل واضح «وهو ما عولج تفصيلا في كتاب (النظرية والتجربة عند أعلام الشعر العباسي) للباحث.

٢٦ - أقصد هنا التوصيف الذي انتهى إليه ابن قتيبة حول بناء قصيدة المدح حين شغلته مقدماتها ورحلة الشعراء والخواتيم وما انتهى إليه من تفسير وظيفي شغله فيه التلقي وتجاهل فيه المبدع تماما (الشعر والشعراء ٧٥/١ - ٧٦).

٢٧ - وهي المصطلحات التي أسس لها نقديا وأعطاها بعدها المنهجي حازم القرطاجني في كتابه المشهور «منهاج البلغاء وسراج الأدباء».

٢٨ - تراجع تفاصيل النظرية النقدية لأعلام العصر في الفصول الخاصة بكل منهم ضمن كتاب النظرية والتجربة عند أعلام العصر العباسي للباحث.

٢٩ - تاريخ الأدب العربي ٩٣/٢.

٣٠ - نفسه ٩٤/٢.

٣١ - حيث شغله من عمود الشعر ما يتسق مع مفهومنا المعاصر لمصطلح الصورة الشعرية بدليل ما حدده من الوضوح وشرف المعنى وصحته ومناسبة المستعار للمستعار له، مما يتعلق بمطلب الإفهام والوضوح التصويري.

٣٢ - انظر الشعر العباسي: نحو منهج جديد (د. يوسف خليف).

٣٣ - ولعل الثعالبي كان من أوائل النقاد الذين تصدوا للدرس الإقليمي بهذا الوضوح الذي تجاوز كثيراً مفهوم المكان في الدرس الأدبي على طريقة ابن سلام في الطبقات.

٣٤ - ينظر في تفاصيل هذا الموقف ما انتهى إليه فازيليف في كتابه «العرب والروم» حيث انتهى إلى صلاحية شعر البحتري وأبي تمام لتوثيق الخبر التاريخي مع توقفه بخاصة عند بائية أبي تمام في عمورية ورائية البحتري في أحمد بن دينار وتصوير المعركة البحرية بين العرب والروم.

٣٥ - ديوان المتنبي ٦٩/٤ وكأنما استساغ الصياغة النظرية فأراد تطبيقها في نفس القصيدة حيث أعقب بيت المطلع بقوله:

لحُبُّ ابن عبدالله أَوْلى فإنه
به يُبدأ الذكرُ الجميلُ ويُخْتَمُ

٣٦ - نفس المصدر ٣٩/٣.

٣٧ - نفس المصدر ١٨٢/١.

٣٨ - عبقرية الشريف الرضي (د. زكي مبارك).

٣٩ - ديوان المتنبي ٣/٢.

٤٠ - نفس المصدر ٣٠٧/٤.

٤١ - ديوان الشريف الرضي ١٨١/١.

٤٢ - يتيمة الدهر (الثعالبي) ١٦٤/١.

٤٣ - هل غادر الشعراء من متردم
أم هل عرفت الدار بعد توهم؟

وهو ما تردد عند كعب بن زهير بشكل أكثر صراحة:

مـــا أرانـــا نـــقـــول إلا مـــعـــارا

أو مـــعـــادا من لـــفـــظـــنـــا مـــكـــرورا

٤٤ – ديوان الشريف الرضي ١٨١/١.

٤٥ – عبقرية الشريف الرضي (د. زكي مبارك) ١٢٤.

٤٦ – ديوان المتنبي ٣٨٣/٤.

٤٧ – حيث أحاله هشام الى ناقته ليأخذ منها الثواب من قبيل السخرية منه والتهكم بما نظمه في الناقة فأطال، وفي الخليفة فأوجز وقصَّر.

٤٨ – ديوان المتنبي ٥٦/١.

٤٩ – يراجع الثعالبي في يتيمة الدهر في مواضع متعددة من المصدر.

٥٠ – عبقرية الشريف ٤٦.

٥١ – عبقرية الشريف الرضي (د. زكي مبارك) ص ٢٩.

٥٢ – يراجع تعليق د. شوقي ضيف في عصر الدول والإمارات ٢٤١.

٥٣ – يتيمة الدهر ٣١.

٥٤ – تاريخ التراث العربي (سزگين) ١٩/٤.

٥٥ – يمكن العودة الى الجزء المحقق من ديوان الصنوبري (ت. د. إحسان عباس).

٥٦ – عبقرية الشريف الرضي ١٢٤.

٥٧ – ديوان المتنبي ١٩٠/٤.

٥٨ – فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين (فصل الدراسة الفنية).

٥٩ – تاريخ آداب اللغة العربية (زيدان) ١٩٢/٢.

٦٠ – تاريخ آداب اللغة العربية ٢٥١/٣.

✱✱✱✱

المصادر والمراجع

١ – أحمد أحمد بدوي، شاعر بني حمدان، ط. لجنة البيان العربي.

٢ – أحمد أبو حاقة، أبو فراس الحمداني، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت ١٩٦٠.

٣ – أحمد سويلم، شعراء العمر القصير (القدماء) ط. الدار العربية للكتاب، القاهرة ١٩٩٩م.

٤ – أبو فراس الحمداني، ديوان تحقيق، د. سامي الدهان ط. دمشق ١٩٤٤.

٥ – أبو الطيب المتنبي، ديوانه تحقيق وشرح عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

٦ – بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، مكتبة دار صادر – بيروت.

٧ – الثعالبي (النيسابوري) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر – بيروت – ١٩٩٦م.

٨ – حنا الفاضوري، الفخر والحماسة، دار المعارف، مصر، د.ت.

٩ – درويش الجندي، الشعر في ظل سيف الدولة، ط. الأنجلو المصرية، ١٩٥٩.

١٠ – رملة محمود غانم، فن الحبسيات بين أبي فراس الحمداني والخاقاني، دار الزهراء للنشر ١٩٩١م.

١١ – زكي مبارك، عبقرية الشريف الرضي، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨.

١٢ – زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٦٧.

١٣ – زكي المحاسني، شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤.

١٤ – سامي الكيالي: سيف الدولة وعصر الحمدانيين القاهرة ١٩٥٩م.

١٥ – السري الرفاء، ديوانه، ت حبيب حسين الحسني، دار الرشيد، بغداد ١٩٨١.

١٦ - سعد شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.

١٧ - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر.

١٨ - الصنوبري، ديوانه، ت.د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت لبنان ١٩٧٠، (من حرف الراء إلى حرف القاف).

١٩ - عبدالجليل حسن عبدالمهدي: أبو فراس الحمداني، حياته وشعره، عمان ١٩٨١م.

٢٠ - عبدالقادر حسن أمين، شعر الطرد عند العرب، مطبعة النعمان النجف الأشرف - العراق.

٢١ - عبدالله التطاوي، النظرية والتجريب عند أعلام الشعر العباسي، ط. دار غريب ١٩٩٧.

٢٢ - عبدالله التطاوي: أشكال الصراع في القصيدة العربية (جـ٣) ط. الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٩٢.

٢٣ - عدنان البلداوي، المطلع التقليدي في القصيدة العربية، تحليل ونقد ودراسة مطبعة الشعب، بغداد ١٩٧٤.

٢٤ - عز الدين إسماعيل، الشعر العباسي، الرؤية والفن، ط دار المعارف، القاهرة.

٢٥ - علي الجارم، فارس بني حمدان، دار المعارف مصر ١٩٦٤م.

٢٦ - عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي في الأعصر العباسية، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٨م.

٢٧ - ماجدولين وجيه بسيسو، شعر أبي فراس الحمداني، دراسة فنية، مطابع الشريف، الرياض ١٩٨٨م.

٢٨ - كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبدالحليم النجار، دار المعارف، مصر.

٢٩ - محمد حمود، أبو فراس الحمداني، شاعر الفروسية والوجدان، دار الفكر اللبناني، بيروت ١٩٩٤م.

٣٠ - محمد رضوان الداية، أعلام الأدب العباسي (تراجم واختيارات) مكتبة الفارابي، دمشق ١٩٧٢.

٣١ - محمد عارف محمد حسين، عناصر الإبداع الفني في رائية أبي فراس، مطبعة الأمانة ١٩٨٨م.

٣٢ - محمد علي أبو حمدة، في التذوق الجمالي لقصيدة أبي فراس الحمداني: دراسة نقدية إبداعية، عمان ١٩٨٨م.

٣٣ - محمد مهدي البصير، في الأدب العباسي (ط ثالثة) مطبعة النعمان، بغداد، ١٩٧٠.

٣٤ - مصطفى الشكعة، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، مكتب الأنجلو المصرية، ١٩٥٨.

٣٥ - مصطفى الشكعة، المتنبي في مصر والعراقين، ط. بيروت.

٣٦ - ميخائيل سعود: أبو فراس الحمداني، دراسة ومختارات (فارس النضال)، ط. الشركة العالمية للكتاب ١٩٩٧م.

٣٧ - النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني، التشكيل الجمالي، دار نشر الثقافة، القاهرة.

٣٨ - يوسف خليف، الشعر العباسي: نحو منهج جديد، دار غريب ١٩٩٢م.

✱✱✱✱

رئيس الجلسة:

والآن ندعو الدكتور صالح الغامدي ليتفضل بالتعقيب على بحث الأستاذ عبدالله التطاوي.

د. صالح الغامدي:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

يسرني بداية أن أشكر المسؤولين في مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري على دعوتهم الكريم التي تلقيتها للمشاركة في دورة المؤسسة السابعة، «دورة أبي فراس الحمداني»، وأرجو أن أكون عند حسن ظنهم، كما يسعدني أن أشكر سعادة الأستاذ الدكتور عبدالله التطاوي الذي سعدت بقراءة بحثه الموسوم بـ«القصيدة في عصر أبي فراس الحمداني» وأفدت منه كثيراً أثناء إعدادي لهذه المشاركة التعقيبية عليه.

١ - عنوان البحث ومجاله:

يتكون عنوان البحث من جزأين رئيسين هما «القصيدة» و«عصر أبي فراس»، وكلمة القصيدة في هذا البحث لا تستخدم للدلالة على النص الشعري الذي اصطلح النقاد على تسميته قصيدة، بل تدل على كل النصوص الشعرية بغض النظر عن كونها قصائد أو مقطوعات أو أبياتاً مفردة، أما «عصر أبي فراس» فهو القرن الرابع كله. فبحث الدكتور التطاوي هو في الواقع بحث في شعر القرن الرابع الهجري كله، ولا أدري من الذي اختار موضوع البحث، هل هو الدكتور التطاوي أم المسؤولون عن هذه الدورة، وعلى كل حال فمجال البحث مجال واسع سعة تجعل من أمر الإحاطة بقضاياه أمراً في غاية الصعوبة، فرغبة الباحث في الشمول والإحاطة حالت في أحيان كثيرة دون التركيز والتعمق في مناقشة القضايا المطروحة وجعلته يكتفي بالعموميات والتنقل

السريع على خارطة الشعر العربي الكبيرة في القرن الرابع، ولكي يخفف الباحث من حدة هذه الإشكالية نجده يعتمد على كثير من الإحالات والهوامش التي بدت لنا في بعض الأحيان غير واضحة. ومع ذلك، فالبحث يطرح العديد من القضايا الحيوية الخاصة بالشعر في هذا القرن ويبرز مجموعة من الآراء والملاحظات الذكية الثاقبة التي لا ينقصها غير التوسع والإيضاح. ولا أخفيكم أنني أشفقت على نفسي وعلى الباحث الكريم من سعة هذا الموضوع، وسألت نفسي هل نحن اليوم أحوج إلى كتابة دراساتنا وأبحاثنا في موضوعات واسعة وعامة نشغل فيها بمطاردة سراب الشمولية؟ أم إلى كتابة هذه الدراسات في موضوعات تخصصية دقيقة محددة يكون من شأنها إثراء التراث البحثي الأدبي عندنا؟

ونظراً لأن حدود هذا التعقيب لا تسمح بمناقشة كل الآراء والأفكار التي طرحها الباحث، سأركز على مناقشة الآراء التي أعتقد أن مناقشتي قد تثريها، أما الآراء الأخرى التي اتفق فيها مع الباحث أو التي أصبحت مستقرة ومقبولة بين المهتمين بهذا الحقل، فلن تحظى باهتمام خاص إلا إذا دعت الحاجة إلى ذلك.

٢ - منهج البحث:

لم نجد في هذا البحث منهجاً نقدياً واضحاً أخلَصَ له الباحث وإنما وجدنا ملامح عدد من المناهج مثل المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي والسيري وحتى البنيوي تعمل ضمن فرضية «التفاوت والتعددية الإبداعية» التي اتخذها الباحث مدخلاً لدراسة شعر القرن الرابع، وقد توسع الباحث في مفهوم التفاوت حتى فرغه أو كاد أن يفرغه من دلالته المتعارف عليها في النقد العربي القديم، وهي في الغالب الأعم، دلالة قدحيه أو على الأقل سلبية مفادها «الاختلاف بين مستوى الأبيات في الجودة»[1] أو الجمع بين جيدها ورديئها، بينما الدلالة التي ألصقها الباحث بهذا المصطلح دلالة إن لم تكن في أغلب الأحيان إيجابية فهي محايدة وقليلاً ما كانت سلبية، فهذا المصطلح يدل

في هذا البحث مرة على التنوع والتعدد والاختلاف في أشعار القرن الرابع الهجري، ومرة يقترب من دلالة مصطلح «الاختلاف» عند الدكتور عبدالله الغذامي ومصطلح «المتحول» عند أدونيس بوصفهما مصدر الإبداع، ومرة يستخدم للدلالة على الثنائيات الضدية بشكل عام مثل «التراث والواقع» «البدوي والحضري» و«العربي والشعوبي» و«الذاتي والغيري» و«القريب من البلاط والبعيد عنه».. إلخ. وفي الواقع فإن مصطلح التفاوت في هذا البحث مصطلح متفاوت ومتعدد الدلالات بصورة نخشى أن يفقد معها قوته الاصطلاحية، وما كنا لنتوقف عند هذه النقطة لو لم يحاول الباحث الإقناع بأن هذه الدلالات المتعددة للتفاوت كانت موجودة، أو يمكن ايجادها، لدى نقاد القرن الرابع الهجري من أمثال قدامه والقاضي الجرجاني والآمدي والباقلاني والمرزباني، مع أن المواطن التي أشار إليها الباحث في كتب هؤلاء النقاد ربما لا توحي بهذا الثراء الدلالي لهذا المصطلح[٢]. وقد كان بإمكان الباحث الفاضل أن ينقل هذا المصطلح النقدي القديم إلى الدلالات الحديثة التي يريدها دون اللجوء إلى هذا التأصيل الضعيف، والسؤال المهم هنا هو هل يصلح التفاوت بمفهومه الواسع هذا أن يكون مدخلا جيدا لدراسة الشعر في عصر أبي فراس؟ وهل التفاوت بمفهومه الواسع هذا أن يكون مدخلا جيدا لدراسة الشعر في عصر أبي فراس؟ وهل التفاوت بمعنى التعددية الإبداعية سمة خاصة بشعر هذا العصر أم أنها سمة بديهية وطبيعية صبغت شعرنا العربي قبل القرن الرابع وبعده!.

على الرغم من مشروعية هذا المدخل من حيث المبدأ إلا أنه ربما لا يكون في اعتقادنا أكثر المداخل جدوى في دراسة شعر القرن الرابع الهجري خاصة عندما نجد أن الباحث قد ركز كثيرا على مظاهر التفاوت والتعددية في ظروف نشأة الشعراء وأصولهم وسيرهم وعصرهم ورتبهم الاجتماعية. فالتفاوت أو التنوع أو التعدد الإبداعي لا يمكن – وفي نظرنا لا ينبغي – تفسيره دائماً من منطلق ظروف نشأة الشاعر وسيرته وعصره رغم أهميتها أحيانا. فالعوامل الخارجية غير الأدبية لم تكن في ذلك العصر هي المشكِّل الوحيد للقيم الشعرية، بل كان الشعر أيضاً مشكلاً للقيم

الاجتماعية، فالعلاقة ليست أحادية الاتجاه كما هو معلوم.

٣ - الموضوعات والأغراض الشعرية:

على الرغم من أن الباحث اختار أن يحدد صيغ التفاوت الإبداعي ومظاهره من خلال محتوى القصيدة وشكلها الفني في ذلك العصر، فقد بدا لنا أن الاهتمام بمحتوى القصيدة وموضوعاتها كان مسيطراً سيطرة لافتة على البحث حتى في المواطن التي خصصت لمناقشة الشكل الفني، ومناقشة الباحث لموضوعات القصيدة لا تختلف كثيراً عن ما قام به كثير من الباحثين السابقين الذين درسوا شعر هذا العصر من خلال دراسة أغراضه أو موضوعاته[٣]. فدائماً هناك الأغراض أو الموضوعات التقليدية القديمة والموضوعات المجدَّدة أو المطورة والموضوعات الجديدة أو المستحدثة، وأعتقد أن نظرية الأغراض القديمة لم تكن كافية، ولم تعد الآن مقبولة لدراسة موضوعات شعر القرن الرابع الهجري، وخاصة الموضوعات الجديدة أو المستحدثة، فأغلب هذه الموضوعات المستحدثة، وهي كثيرة ومتعددة، عادة ما تحشر في هذه الدراسات تحت اسمين عامين زئبقيين هما: الوصف والاخوانيات. فلو أخذنا «الوصف» مثلا، فسنجد أنه مصطلح غامض وواسع سعة قد تجعله يحتوي الشعر كله[٤]، وبالتالي يفقد أي قيمة تصنيفية أو اصطلاحية. والحقيقة أن هذا الشعر قد أربك التصنيف الأغراضي التقليدي الذي لم يعد قادراً على استيعاب فنون الشعر المستحدثة آنذاك. ومما يدل على قصور نظرية الأغراض التقليدية في استيعاب شعر القرن الرابع حيرة الثعالبي في تصنيفه لمختاراته من شعر هذا القرن الذي لا يندرج في الأغراض التقليدية. ولعل العناوين القليلة التالية من «اليتيمة» توضح ذلك: «غرر في المدح وما يتصل به»، «قوله في الغزل وما يجري مجراه»، «ما أخرج من شعره في سائر الفنون» «ما أخرج من شعره في والدته وأولاده»[٥]. ولعل هذا القصور هو السبب في ظهور التصنيفات الموضوعية الواسعة للشعر في هذا القرن مثل السيفيات والعضديات والهاشميات والكافوريات والصاحبيات والروميات والبرذونيات والروضيات والحجازيات والأسريات... إلخ.

ولذلك لا يكفي في نظرنا أن يقال إن شعر القرن الرابع الهجري يحتوي على موضوعات قديمة ومطورة ومستحدثة. فلابد أن نسأل عن نسبة حضور الموضوعات القديمة وطبيعته، هل يعكس قوة التقاليد الشعرية الأغراضية القديمة واستمرارها أم هو محاك ساخر يعكس رغبة الشعراء في تقويض هذه التقاليد وبناء تقاليد جديدة، وعلى كل حال فينبغي أن نوجد، أو بالأحرى نبحث عن نظام تصنيفي جديد يمكننا من دراسة كل فنون شعر هذا القرن إذا ما أردنا أن ندرس شعر هذا العصر من منظور الفنون الشعرية. ولن يتحقق لنا ذلك إلا بإزالة مظاهر الفوضى والغموض التي تكتنف المصطلحات التي تستعمل في هذا السياق مثل مصطلح «غرض» و«موضوع» و«فن» و«نوع» و«جنس»... الخ. والحقيقة أن النقد الأجناسي عامة والشعري خاصة عندنا مازال بحاجة إلى مزيد اهتمام وضبط لكي يصبح أداة فاعلة في أيدي النقاد العرب.

٤ - الشكل الشعري:

ناقش الباحث الشكل الفني للقصيدة في عصر أبي فراس من خلال المحاور التالية: البناء أو المعمار والطول والقصر والتصوير والبديع والأسلوب واللغة. وكل هذه المحاور الشكلية تتداخل مع الموضوعات أو الأغراض كما أشرنا إلى ذلك من قبل. ففي المحور الأول ناقش الباحث مواقف للشعراء من المقدمة الطللية: بالمحافظة عليها أو التجديد فيها أو تطويرها أو الإيجاز فيها أو الإسقاط التام لها. وقد جاء هذا الجزء من البحث في اعتقادي متميزاً خاصة عندما ربط الباحث بين تعددية مواقف الشعراء من المقدمة وبين «القلق» الفني الذي كانوا يشعرون به تجاه المقدمة التقليدية مما يذكر بنظرية «قلق التأثير» لبلوم التي يتحول فيها قلق الشاعر إلى أداة إبداعية تجعله يتجاوز تأثير الشعراء السابقين عليه. وأعتقد أن هذه النظرية ربما تكون مجدية لو استعين بها في دراسة الأغراض الشعرية أيضاً.

وأما فيما يتعلق بتجديد بعض الشعراء في معمار القصيدة من حيث الأغراض الشعرية في قصائدهم، فهي فيما يبدو ليست ظاهرة عامة ولكنها خاصة جداً نجدها

عند شعراء محددين مثل أبي فراس والمتنبي، ولا يمكن بأي حال النظر إليها على أنها ظاهرة عامة، فأغلب القصائد والمقطوعات كانت ذات غرض أو موضوع واحد.

وأما فيما يتعلق بطول النصوص الشعرية وقصرها في تلك الفترة فنحن لا نتفق مع الباحث في محاولته إظهار تساوي حضور القصيدة والمقطوعة في ديوان الشعراء أو في محاولته الربط بين بعض الأغراض والشكل المقطوعي أو القصيدي رغم تنبيهه إلى أن كل الموضوعات الشعرية قابلة لأن ينظم الشعراء فيها المقطوعات كما ينظمون القصائد. فشعر المقطوعة هو الذي كان سائداً في القرن الرابع، حتى عند كبار الشعراء مثل أبي فراس الحمداني الذي يزيد عدد المقطوعات في شعره على ضعفي عدد القصائد[٦]، بل إن بعض الشعراء مثل ابن لنكك البصري قد قصر إبداعه الشعري على نظم المقطوعات الشعرية القصيرة[٧].

ومعالجة الباحث للصورة عند شعراء هذا العصر ينقصها التروي والتعمق والإيضاحَ، فهو وإن كان يقصر الإبداع والتجديد التصويري الحقيقي على شعر الوصف إلا أنه لا يبين لنا طبيعة هذا التجديد وعناصره، أما التطوير الذي طرأ على التصوير في الموضوعات الموروثة فقد اكتفى الباحث منه بإيراد أبيات لأبي الطيب المتنبي والشريف الرضي، وهي أبيات يصعب أن تقنع بوجود تطوير حقيقي في الصورة الشعرية التقليدية.

أما ما ذكره الباحث عن لغة الشعر وأسلوبه فقد جاء في أسطر قلائل وهو لا يتناسب مع أهمية الموضوع، ولعل هذا هو ما أدركه الباحث نفسه عندما قال «إن الأمر يحتاج إلى دراسات كثيرة ومعمقة».

٥ - الثنائيات الضدية والإبداع الشعري:

يعتمد الباحث اعتماداً كبيراً على عدد من الثنائيات الضدية (أو ما قد يبدو كذلك) بوصفها مظهراً مهماً من مظاهر التفاوت والتعددية الإبداعية المفترضة في شعر القرن الرابع. والباحث لا يستخدم مصطلح «الثنائية» وإنما يستخدم مصطلح «الازدواجية» أو «التناقضات والمزاوجات»، وعلى الرغم من أن مناقشة بعض هذه

الثنائيات قد يكون مفيداً في تفسير بعض جوانب الإبداع الشعري بوصفه نتاجاً جدلياً لهذه الثنائيات، إلا أنه ينبغي أن ندرك أن بعض الثنائيات التي وردت في البحث، مثل ثنائية «قرب الشعراء من البلاط وبعدهم عنه» أو ثنائية «العداوة والصداقة» التي تربط بينهم، لا يمكن أن نعلق عليها آمالاً كبيرة في تفسير الظواهر الفنية لهذا الشعر. إضافة إلى ذلك فإن بعض هذه الثنائيات قد تبدو مضللة أحياناً، فلو أخذنا على سبيل المثال أبرز ثنائية وردت في هذا البحث وهي ثنائية «التراث والمعاصرة» التي وردت بصيغ أخرى متعددة، فسنجد أنها لا يمكن أن تكون دائماً ثنائية ضدية فكثيرا ما يدخل التراث في تكوين المعاصرة. وتفتقد هذه الثنائيات أي قيمة نقدية حقيقية عندما يعتمدها الباحث في تفسير الظواهر أو الأساليب الشعرية من منطلق التوفيق بين هذه الثنائيات، كما هو واضح في قول الباحث «وهنا نستطيع أن نقرر أن الشعراء قد عاشوا مرحلة ازدواجية الموروث بكل جدته وطرافته وتعقيداته الفلسفية وأقيسته المنطقية مما حدا بهم إلى أن يأخذوا منهجاً وسطاً بين المجددين وبين أنصار عمود الشعر». أما بعض الثنائيات مثل ثنائية «البدوي والحضري» فلا يمكن تعميمها على الشعراء جميعاً بل تكون قيمها مرتبطة بشعر عدد قليل من الشعراء وخاصة الشعراء الكبار من أمثال المتنبي وأبي فراس والشريف وغيرهم، وهذا يقودنا إلى الملاحظة التالية:

٦ - الشعراء الكبار:

على الرغم من أن مجال البحث هو كما رأينا شعر شعراء القرن الرابع، إلا أن القارىء لابد أن يلحظ التركيز الواضح على عدد من الشعراء «الكبار». وإذا كان التركيز على أبي فراس قد يبدو مسوغاً لكونه فارس هذه الدورة، فما سبب التركيز على المتنبي والشريف الرضي مثلاً؟. فهذا التركيز غير مبرر هنا حتى وإن بدا مفهوما. فنحن نعتقد أن الشعراء «غير الكبار» هم الذين غالبا ما أعطوا شعر هذا العصر خصائصه المميزة. ولا نتفق مع ما ذكره الباحث من أن التركيز على أبرزهم في البلاط الحمداني قد يبدو أعمق في دلالته وقدرته على الكشف عن طبيعة الفترة».

٧ - شعر التشيع:

انتشر شعر التشيع في هذا القرن انتشاراً واسعاً جعل بعض الدارسين يعده غرضا شعريا قائماً بذاته، ناهيك عن تغلغله في كثير من الأغراض الشعرية الأخرى بما فيها الغزل، ومع ذلك فقد حاول الباحث أن يقلل من الأهمية المذهبية لهذا الشعر عندما عزا سبب اهتمام كثير من الشعراء، بمن فيهم أبو فراس، بآراء ومبادىء التشيع واستلهامَها في أشعارهم ومهاجمة خصومهم في المذهب إلى أسباب سياسية محضة هدفها إبراز السخط على واقع الخلافة العباسية». وعلى الرغم من صعوبة الفصل بين ما هو سياسي ومذهبي في هذا السياق، فإن هذه الأسباب السياسية لا يمكن أن تفسر كثيراً من أشعار التشيع التي تفيض بـ«البكاء والعويل على آل البيت وتمجيدهم وهجاء بني أمية وبني العباس في أغلب الأحيان والتعريض بأهل السنة في قليل منها»[٨]، وإذا لم تكن قصيدة أبي فراس الميمية المشهورة، مثلاً، قصيدة في التحزب المذهبي بمعناه النضالي والعاطفي فماذا تكون إذن؟!

٨ - التناص:

يشير الباحث في مواطن متعددة من بحثه إلى أن شعراء هذا القرن دخلوا في علاقات تناصية مع المصادر التراثية الشعرية والقرآن والحديث وغيرها، والواقع أن ما فعله هؤلاء الشعراء ليس تناصا بالمفهوم الدقيق للمصطلح بقدر ما هو تضمين واقتباس وتحوير واع ومتعمد لكثير من النصوص التراثية، فالتناص هو عملية آلية لا واعية، وكذلك لا يمكن أن نعد أغلب مظاهر الأخذ أو السرقات في شعر هذا القرن ضرباً من ضروب التناص، بل هو سرقة بمعناها الإيجابي الذي لا تقطع فيه اليد كما يقول الفرزدق[٩]. واعتراضنا على استخدام مصطلح التناص في هذا السياق لا يعني بأي حال من الأحوال الانتقاص من البراعة التي أبداها كثير من الشعراء في توظيف النصوص التراثية تضمينا واقتباسا وتحويرا وأخذاً، ولا التقليل من أهمية هذه الأساليب في الإبداع الشعري عموماً.

٩ - الخاتمة:

أود أن أختم تعقيبي هذا بالإشارة إلى ما أظنه أبرز سمتين للقصيدة في عصر أبي فراس، وهما نثريتها وشعبيتها، وأعتقد أن هاتين السمتين من الأهمية بحيث يستطيع الباحث، أي باحث لو ركز عليهما، أن يزعم أنه كتب دراسة ثاقبة وشاملة ودالة إلى حد كبير عن الشعر في هذا العصر، وربما لن يعكر صفو هذا الزعم إلا عدم الانتباه إلى تأثير أشعار عدد من الشعراء مثل المتنبي الذي لعب شعره، في اعتقادي دورا حاسماً في تشكيل آفاق توقعات المتلقي العربي لشعر هذه الفترة كلها، وهي آفاق أدت قديماً وحديثاً إلى تهميش هاتين السمتين البارزتين للشعر في ذلك الوقت، وهذا لا يعني انتقاصاً من شأن المتنبي أو شاعريته وإنما هو محاولة لإبراز سمات شعر العصر كله.

وعلى الرغم من أن أغلب الدراسات التي تناولت شعر هذا القرن، بما فيها بحث الدكتور التطاوي، قد أشارت بأشكال متباينة إلى بعض مظاهر هذه النثرية والشعبية، إلا أننا لم نقف على دراسة مفردة لهذا الموضوع في هذا العصر، ولعل أفضل الدراسات التي أولت هذا الجانب اهتماماً واضحاً هي دراسة الدكتور نبيل خليل حلتم «اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري» التي اعتمدنا عليها في نهاية هذا الجزء من تعقيبنا.

أ – نثرية القصيدة:

على الرغم من كل ما يقال عن الشعر وازدهاره وعن الشعراء وكثرتهم في القرن الرابع الهجري، لم يكن هذا العصر عصر الشعر والشعراء بل كان عصر النثر والكتاب، فلقد انحسر أمر الشعر الحقيقي وتراجعت مكانته الفنية وازدهر النثر والكتابة ازدهارا غير مسبوق، بل إن من الباحثين من يرى أن ضعف الشعر وبلوغ النثر أشده قد لوحظ منذ أواخر القرن الثالث الهجري[١٠]، وقد كان أغلب الشعراء في القرن الرابع الهجري من الكتاب كما يوضح ذلك كتاب «اليتيمة»، واتسع في هذا العصر مفهوم الشاعر حتى أوشك أن يشمل كل متأدب ومتعلم[١١]، الأمر الذي أفقد الشعر كثيراً من خصوصيته الإبداعية، وكان نظم الشعر من الصفات التي ينبغي أن

يتحلى بها الكاتب، كما ظهر في ذلك العصر من الشعر ما يمكن أن يسمى بالشعر الكتابي أو القصيدة الكتابية[١٢]، وانتشرت ظاهرة كتابة الرسائل النثرية الموصولة بالشعر أو ما يمكن تسميته بـ«الرسيدة» وهي النص الأدبي الذي يجمع فيه بين النثر والشعر بطريقة تكاملية بحيث لا يستغني فيها المقطع النثري عن المقطع الشعري أو العكس[١٣].

وفي ظل هذه التطورات كان لابد أن تنتشر الخصائص الكتابية أو النثرية في كثير من أشعار ذلك العصر، فقد كثرت المقطوعات الشعرية ذات الموضوع الواحد، وانتشرت كذلك ظاهرة الترسل الشعري في الموضوعات التي تسمى بالإخوانيات، وقوي البعد العقلي في الشعر وسيطرت عليه المباشرة والتقريرية المفرطة، وكثر توظيف الأساليب السردية والحوار وغير ذلك من الخصائص النثرية الأخرى التي لا يمكن الإحاطة بها هنا. ولم تكن هذه الخصائص مقصورة على شعر الكتاب ولا على شعر فئة معينة من الشعراء، بل انتشرت في أغلب أشعار ذلك العصر بما فيها شعر الكبار من أمثال أبي فراس الحمداني الذي أشار كثير ممن كتب عنه إلى قوة حضور هذه الظواهر في شعره.

ب – شعبية القصيدة:

لا يقصد بالشعبية هنا انتماء كثير من الشعراء في العصر إلى الطبقات الشعبية وإنما يقصد أن الشعر أصبح وثيق الصلة بهذه الطبقات وبدا معبرا عن شؤونها وشجونها اليومية مهما دقت، واقترب كثيرا من الناس العاديين وابتعد كثير منه إلى حد ما عن أمور البلاط والحكام والخواص في ذلك العصر. فأكثر الشعراء من النظم في الموضوعات التي كانت تستهوي العامة لسبب أو لآخر، وخاصة الموضوعات الهازلة غير الجادة، وأصبح الشعر ضرباً مهماً من ضروب التسلية الشعبية، بل ربما كان في بعض الأحيان أبرزها، كما نرى في ما ذكره الثعالبي من أمر الشاعر الخبزأرزي الذي كان «يخبز وينشد أشعاره المقصورة على الغزل والناس يزدحمون عليه ويتطرفون باستماع شعره ويتعجبون من حاله وأمره»[١٤].

وتتضح هذه الروح الشعبية أكثر ما تتضح في الموضوعات الهزلية التي أكثر الشعراء من النظم فيها مثل المجون والغزل بالمذكر والهجاء الفاحش وشعر الكدية وبعض الأغراض التقليدية التي نظموا فيها على سبيل المحاكاة الساخرة، كما تتضح في سهولة الأسلوب اللغوي الذي وصل به هؤلاء الشعراء «إلى مستوى الكلام المنثور أو الشبيه بحديث بين أفراد أسر تقطن حيا من الأحياء الشعبية»[١٥]. ولم تكن هذه الظاهرة حكراً على الشعراء العاديين بل تأثر بها كثير من الشعراء المرموقين في ذلك العصر، ويكفي أن نلقي نظرة في ديوان أبي فراس لنرى حضور مظاهر هذه الروح الشعبية فيه.

✱✱✱✱

الهوامش

١ - محمد عزام، مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٥م، ص ٢٤٣.

٢ - لاحظ أننا وجدنا الدكتور يوسف خليف يستخدم في كتابه «في الشعر العباسي: نحو منهج جديد»، مكتبة غريب، القاهرة د.ت، ما يسميه بنظرية «التفاوت في مزج العناصر»، التي يقسم من خلالها شعر المتنبي إلى مجموعتين إحداهما ترتفع فيها نسبة العناصر البدوية والأخرى ترتفع فيها نسبة العناصر الحضارية، لكن الدكتور خليف يدرك مدى صعوبة إقامة مثل هذا الفصل الصارم في ظل التداخل الذي لا يمكن إغفاله، كما يقول، ص ١٥٥.

٣ - انظر على سبيل المثال: نبيل خليل أبو حلتم، اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، الدوحة ١٩٨٥م، ومصطفى الشكعة، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، عالم الكتب، بيروت ١٩١٤م، وسعد محمود عبدالجبار، الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨١م، ودرويش الجندي، الشعر في ظل سيف الدولة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٥م.

٤ - يقول ابن رشيق، على سبيل المثال: إن «الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه»، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت ١٩٨١م، مج٢، ص ٢٩٤، ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل: إن «الوصف مجال من أرحب المجالات الشعرية، ولو تأملنا حقيقة الشعر لقلنا إنه وصف كله» في الشعر العباسي: الرؤية والفن، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م، ص ٤٠١.

٥ - انظر هذه العناوين وغيرها في يتيمة الدهر، تحقيق، مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، مج٢، ص ٣١٨، مج ٣، ص ٢١٠، ٢٩٦، ٣٢٠، مج ٤/٢٥٥، ٣٧٧.

٦ - عبدالجليل حسن عبدالمهدي، أبو فراس الحمداني: حياته وشعره، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨١م، ص ٣٦٠.

٧ – الثعالبي، اليتيمة، مج ٢، ص ٤٠٧.

٨ – الشكعة، فنون الشعر، ص ٤٣١.

٩ – المرزباني، الموشح، تحقيق محمد علي البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة د.ت، ص ١٤٧.

١٠ – طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ط ٩، دار المعارف، القاهرة د.ت ص ص ٥٣ – ٥٤.

١١ – الجندي، ص ١٤٧.

١٢ – الثعالبي، اليتيمة، مج ٥، ص ١٢٢، ٢٠٧.

١٣ – انظر بعض هذه النصوص، على سبيل المثال، في الثعالبي، اليتيمة، مج ١، ص ص ٣٠٢ – ٣٠٩، مج ٢، ص ص ٢٧٥، ٣٩٠ – ٣٩٢.

١٤ – الثعالبي، اليتيمة، مج ٢، ص ٤٢٨.

١٥ – حلتم، اتجاهات الشعر العربي، ص ٣٦٣.

****

رئيس الجلسة: الدكتور عبدالله المهنا:

نشكر الدكتور صالح الغامدي لملاحظاته على بحث الدكتور عبد الله التطاوي، ولا شك أن بحث الدكتور عبدالله يثير كثيرا من الإشكالات النقدية، وكنا نتمنى لو أن الدكتور عبد الله موجود معنا ليرد على هذه الإشكالات.

أود أن أشير إلى أنه قد حدث تعديل على برنامج هذه الجلسة حيث سيتفضل الشيخ محمد علي التسخيري لتقديم محاضرة عن أبي فراس الحمداني، ثم بعد ذلك نفتح باب المناقشة . أدعو سماحة الشيخ محمد علي تسخيري للحضور إلى المنصة لتقديم محاضرته، فليتفضل .

الشيخ محمد علي التسخيري

الحمد لله الذي خلق الإنسان فعلّمه البيان، وأماز المؤمنين عن الغاوين من الشعراء، والصلاة والسلام على من أعطي جوامع الكلم ولم يعلِّمه ربّه الشعر، فقال «وإن من الشعر لحكمة»، وعلى آل بيته الطاهرين وصحبه المنتجبين.

السلام عليكم إخوتي وأخواتي ورحمة من الله تعالى وبركات.

يسعدني جداً أن أتحدث إليكم في هذا الملتقى الكريم، الذي تقيمه مؤسسة البابطين الرائدة في رعاية هذا اللون المتميز من النشاطات الأدبية، وذلك بعد فترة قصيرة من إقامتها ملتقى الشاعر الإيراني العالمي سعدي الشيرازي في طهران بالتعاون مع رابطة الثقافة والعلاقات الإسلامية بالجمهورية الإسلامية الإيرانية، ويطيب لي مرة أخرى أن أشيد بالإنجاز المهم الذي تحقق في ملتقى الشاعر سعدي، ولا سيما على مستوى تعميق حالة التفاعل الثقافي والأدبي بين العرب والإيرانيين، وهو ما شهدت له وسائل الإعلام الإيرانية والعربية والعالمية.

واليوم نلتقي ثانية على أرض الجزائر الغالية لنحيي فيها ذكرى قائد تاريخي مسلم وفارس شاعر عاشق، سجل شعره إضافة نوعية للأدب العربي، إنه أمير الشعراء الأمراء أبو فراس الحارث بن سعيد الحمداني.

وأود هنا أن أطرح موضوعاً طالما لفت نظري خلال قراءاتي في الشعر العربي، وكان يشدني منذ عهد الشباب إلى شعر أبي فراس، وتحديداً في البعد القيمي لشعره، وهو المصالحة التي عقدها الحمداني بين جملة من الأغراض والمفاهيم التي يبدو أنها متعارضة في الظاهر، وهي في الواقع مصالحة مدهشة وذات قيمة إنسانية وفنية.

وقد انتقينا في هذه الدراسة خمسة نماذج من ألوان المصالحة أو التوازن في المفاهيم الشعرية لدى أبي فراس، وعلى شكل ثنائيات متقابلة، وهي: الفخر بالعشيرة والشكوى منها، العزة إلى حد الغرور والتذلل، العفة والتحلل، كبرياء الأمير وبكاء الأسير، الوعظ والتدين والجبروت، ونطرحها هنا على النحو التالي:

١ - الفخر بالعشيرة، والشكوى منها:

للوهلة الأولى يبدو أن هناك تضاداً بين هذين اللونين من المشاعر، أي بين أن يفخر أبو فراس بعشيرته ويرفعها إلى أسمى المراتب، وبين أن يشكو منها ويتبرم من تصرفاتها، بل ويتهمها بتهم شائنة، فيقول مثلاً:

فلم يُخلق بنو حمدان إلاّ
لمجدٍ أو لبأسٍ أو لجودِ

وينشد أيضاً:

لنا أولٌ في المكرماتِ وآخرٌ
وباطنُ مجدٍ تغلبيٍّ وظاهرُ

ولكنه في مقابل ذلك يقول:

بنو حمدان حُسّادي جميعاً
فما ليَ لا أزور بنيَّ طُغْجِ

وبنو طُغْج هم من أعداء الحمدانيين، وقد وصل تذمر أبي فراس من أقاربه حداً أنه فكر في التفاوض مع العدو.

ثم يتهم في قصيدة أخرى عشيرته:

تـغـابـيتُ عن قـومي فـظـنّـوا غـبـاوتي
بِـمَـفـرقِ أغـبـانـا حـصىً وتـرابُ

وهنا لابد من فهم الأسباب الموضوعية لهذا التعارض، وهي أسباب ترتكز على نوعية الأحداث والمفاصل التاريخية التي ميزت سيرة حياة أبي فراس، فقد كان الشاعر صادقاً حين امتدح قومه وافتخر بهم، كما كان صادقاً في ذمه لهم، وهي في الواقع نوع من المفارقة، ولكن حين تخضع هذه الأشعار إلى طبيعة الظروف التي أنشد أبو فراس فيها أشعاره، سواء ما يتعلق بالزمان والمكان والمناسبة أو الشخص المقصود، سوف تصبح هذه المفارقة طبيعية تماماً.

فمثلاً نراه يفخر دائماً بجده وأبيه وأعمامه وأخيه، دون أن نجد في أشعاره ما يتعارض مع ذلك، فيقول مفتخراً بجده حمدان:

فـجـدّي الـذي لمّ الـعـشـيـرة جـودُهُ
وقـد طـارَ فـيـهـا بـالـتـفـرُّقِ طـائـرُ
وجـدِّي الـذي انـتـاشَ الـديـارَ وأهـلـهـا
ولـلـدهـرِ نـابٌ فـيـهمُ وأظـافـرُ

ويفخر بوالده سعيد بن حمدان:

أولـئك أعـمـامي، ووالـديَ الـذي
حـمى جـنـبـاتِ المُـلكِ والمـلكُ شـاغـرُ
غـزا الـرومَ لم يَـقـصِـدْ جـوانبَ غِـرَّةٍ
ولا سَـبَـقَـتْهُ بـالمـرادِ الـنّـذائـرُ

وكذا عميه الحسين بن حمدان وسليمان بن حمدان:

وعـمي الـذي سُـلَّتْ بـنـجـدٍ سـيـوفُهُ
فـروَّعَ بـالـغـورين مَنْ هـوَ غـائـرُ
وعـمِّي الحَـرونُ عـنـد كل كـتـيـبـةٍ
تـخِفُّ جـبـالٌ، وَهْـوَ لـلـمـوت صـابـرُ

أما الأمير سيف الدولة الحمداني ابن عم أبي فراس وصهره، فقد امتدحه الشاعر كثيراً وافتخر به، بل إن معظم أشعاره في الفخر والمديح هي من نصيب سيف الدولة، ولكن هناك أشعار يعتب فيها على سيف الدولة بمرارة، ويصل بذلك إلى حد الذم والتقريع والنقمة، ومردُّ ذلك إلى السنوات التي قضاها أبو فراس في أسر الروم، والتي ماطل فيها سيف الدولة بافتدائه، أو أنه كان يستمع خلالها إلى الوشاة من حساد أبي فراس والناقمين عليه، وهم في الواقع من أبناء عمومة الشاعر أيضاً، أما مرحلة ما قبل الأسر فلم يقل فيها الشاعر ما يشم منه رائحة الذم لسيف الدولة. فيقول مثلاً:

مـازال سـيفُ الـدولـة الـقَـرْمَ الـذي
يـلـقى الـعـظـيمَ ويـحـملُ الأثـقـالا
بـالخـيل ضُـمْـراً والـسُّـيـوفِ قـواضـباً
والـسُّـمْـرِ لُـدنـاً والـرجـالِ عـجـالا

وينشد أيضاً مخاطباً سيف الدولة:

فـفي كـفِّك الـدنـيـا وشـيـمـتك الـعلا
وطـائـرُك الأعـلى وكـوكـبُك الـسـعـدُ

ولكنه في مرحلة المحنة، يقول فيه ما ليس متوقعاً، على اعتبار أن سيف الدولة هو الذي ربَّى الشاعر واحتضنه وكان بمثابة أبيه، والواقع أن فترة الأسر كانت قاسية جداً على أبي فراس، فجاءت أشعاره منسجمة مع نوعية هذه المحنة الكبيرة، لاسيما وأنه كان يرى في سيف الدولة عاملاً رئيساً في تعقيد محنته وطولها.

فيقول مخاطباً سيف الدولة:

وكم لك عـــــنـــــديَ من غَـــــدرةٍ
وقـــولٍ تُـــكـــذِّبُهُ بـــالـــفـــعـــالِ
ووعـــدٍ يُـــعـــذَّبُ فـــيه الـــكـــريم
إمّـــا بـــخـــلفٍ وإمّـــا مِـــطـــالِ»

وينشد أيضاً:

«وإن أوْجَـــعَـــتْـــني من أعـــاديَّ شـــيـــمـــةٌ
لـــقـــيتُ من الأحـــبـــاب أدعى وأوجـــعـــا
تـــنـــكّـــر ســـيف الـــدين لمـــا عـــتـــبـــتُهُ
وعـــرّض بي، تحت الـــكلام وقَـــرَّعـــا»

ولعل الشاعر في هذه الأبيات التي فيها نوع من القسوة على ولي نعمته وأميره المفدى، يكشف عن مقدار اللوعة والألم والهم الذي كان يكابده، ورغم ذلك لم ينس أبو فراس فضل سيف الدولة عليه، كما لم ينس شأن سيف الدولة وموقعه عميداً للأسرة وقائداً للدولة، فكان يعيش حالة من الحب الصعب مع سيف الدولة، ويعاني جفاء الحبيب وفضاضته، فتراه يتنقل بين الذم والعتب والمديح في القصيدة الواحدة:

«أمِنْ بـعـد بـذل الـنـفس فـيـمـا تـريـدهُ
أُثـــابُ بمُـــرِّ الـــعَـــتْبِ حـــين أُثـــابُ؟
فـلـيـتك تحـلـو، والحـيـاةُ مـريـرةٌ
ولـــيـــتك تـــرضى والأنـــامُ غِـــضـــابُ
ولـــيتَ الـــذي بـــيـــني وبـــيـــنَكَ عـــامـــرٌ
وبـــيـــني وبـــين الـــعـــالمـــين خـــرابُ»

وقد يكون هذان البيتان اللذان يناشد فيهما سيف الدولة من أجمل ما قاله أبو فراس في هذا المعنى:

«فَـرُمِـيتُ مـنك بـغـيـر مـا أمَّـلـتُهُ
والمـرءُ يَـشْـرَقُ بـالـزلال الـبـاردِ

فـصـبـرتُ كـالـولـد الـتـقيِّ لـبـرِّه
أَغْـضَى عـلى ألمٍ لـضـرب الـوالـدِ»

فيصف غصته من الأذى الذي ألحقه به سيف الدولة كمن يشرق بالزلال البارد، أو أنه كضرب الوالد لولده البار، ويبدو أن أبا فراس يكتب بهذه اللغة المزدوجة بدوافع أربعة يتسلسل في طرحها: استفزاز سيف الدولة علّه يتحرك لفكِّ أسره، والتعبير عن مرارته من إهمال سيف الدولة له، وكذلك التعبير عن إخلاصه الحقيقي لسيف الدولة، واستعطاف سيف الدولة لإنقاذه.

وعلى مستوى شكواه من بعض الأقارب، والتي يعممها الشاعر مجازاً على العشيرة كلها، فإن الوقائع التاريخية تؤكد بأنها نتيجة طبيعية للأذى الكبير الذي ألحقه به الأقارب، فناصر الدولة شقيق سيف الدولة هو الذي قتل والد الشاعر، وهو لما يبلغ الثالثة من عمره، فنشأ أبو فراس يتيماً، ويحمل في قلبه نفوراً من ابن عمه وغيره من أبناء الأسرة الذين وقفوا مع ناصر الدولة، ثم كان موقف معظم أبناء عمومته سلبياً منه دائماً، ولأسباب كثيرة، لعل بعضها ردود فعل ناقمة على نوعية تصرفاته، وأخرى غيرةً وحسداً، وهم يرونه الأكثر قرباً من سيف الدولة، وقد جمع النجومية من أطرافها: براعة السياسي وكبرياء الأمير وخيلاء الفارس وجاذبية الشاعر، ولم يكتفوا بمعاداته في سنوات مجده، بل استمرت محاولاتهم لتدمير العلاقة بينه وبين سيف الدولة حتى عندما كان في الأسر، ثم شاء الله تعالى أن تكون نهايته على يد ابن سيف الدولة. ويشير الشاعر في إحدى قصائده بوضوح إلى أن من يسيء إليه جماعة من عشيرته، وأنه رغم ذلك فدائي لعشيرته، وأن مصيره مرتبط بها، وإن كان معظم أفرادها أعداءه:

إلى الـلـه أشـكـو عـصـبـةً من عـشـيـرتي
يـسـيـئـون لي في الـقـول غـيـبـاً ومـشـهـدا
وإن حـــاربـــوا كـــنت المجنَّ أمـــامـــهمْ
وإن ضـــاربـــوا كـنت المـهـنـد والـيـدا

فلا تـعِـدوني نـعـمـةً، فـمـتى غَـدَتْ
فـأهـلي بـهـا أولى وإن أصـبـحـوا عـدا

ويرجوهم أن لا يكرسوا حالة العداء، كما يقول في البيتين المعروفين:

أيـا قـومـنـا لا تـنـشـبـوا الحـرب بـيـنـنـا
أيـا قـومـنـا لا تـقـطـعـوا الـيـد بـالـيـدِ
عـداوة ذي الـقـربى أشـدُّ مـضـاضـةً
عـلـى المـرء من وقع الحـسـام المـهـنـد

وينشد في قصيدة أخرى، حين كان في الأسر:

أسْـلَـمَـنـا قـومُـنـا إلى نُـوَبٍ
أيْـسَـرُهـا في الـقـلـوب أقـتـلـهـا

٢ - العزة الى حد الغرور، والتذلل:

وهي مفارقة أخرى، فشخصية أبي فراس كما تعكسها أشعاره، تتميز باعتزاز مفرط بالنفس يصل إلى حد الغرور والزهو، كيف لا وهو الذي يقول:

ومـهـري لا يمس الأرضَ زهـواً
كـأن تـرابـهـا قـطـب الـنـبـالِ
كـأنّ الخـيـل تـعـرفُ، من عـلـيـهـا
فـفـي بـعـضٍ عـلـى بـعـضٍ تُـعـالي

أو يقول:

ولا ذنبَ لـي، إنَّ الـفـؤاد لـصـارمٌ
وإنَّ الحـسـامَ المـشـرفيَّ لـفـاصلُ
أصـاغـرُنـا، في المـكـرمـات، أكـابـرٌ
أواخـرُنـا، في المـأثُـرات، أوائلُ

إذا صُـلْتُ يـومـاً لم أجـدْ لي مُـصـاولاً
وإن قـلـتُ قـولاً لـم أجـدْ مَنْ يُـقـاوِلُ

فهل صاحب هذا الفؤاد الصارم والحسام الفاصل، وهذا الذي لا يجرؤ أحد على مبارزته أو مجادلته، هو نفسه القائل:

ولا غـرو أن أعـنـو لـه، بَـعـد عـزَّةٍ
فـقـدري في عـز الحـبـيب، يـهـون!

فيذوب وجداً أمام الحبيب ويتذلل له ويذرف الدموع متوسلاً إليه الوصل؟

وَقَـفَـتْـني عـلـى الأسى والـنـحـيبِ
مـقـلـتـا ذاك الـغـزال الـربـيبِ
يـا خـلـيـليَّ، خـلِّـيـاني ودمـعي
إنَّ في الـدمع راحـةَ المـكـروبِ

فكيف عقد أبو فراس هذه المصالحة بين هذين اللونين من المشاعر الإنسانية؟

لاشك أن شاعرنا مرهف الحس وجداني المشاعر ورقيق العواطف، تحركه الأحداث بطريقة عفوية، فيغضب ويتألم ويحلم، ويتحرك وجدانه باتجاه كل ما يستفز أحاسيسه، كالحرب والحب، الفرح والحزن، النشوة والكرب، فيكون لكل مقام مقال، في الحرب يزمجر ويزأر وتعكس أشعاره فيها صرامة وقسوة، وفي الحب يعبر عن أصدق مشاعر المكابدة واللوعة والشوق، حتى لو تطلب الأمر الدموع والتذلل والأرق. وفي النشوة يتعالى وتظهر منه حالات متطرفة من الخيلاء والزهو، وفي الكرب تشعر أنه مهيض الجناح.. كسير الخاطر، وأن حياته كلها هموم وآلام، يقول مفتخراً ومزهواً بنفسه:

سـيـذكـرني قـومي إذا جَـدَّ جِـدُّهُمْ
وفي الـلـيـلـة الـظـلـمـاء يُـفْـتَـقَـدُ الـبـدرُ
ونـحـن أنـاس لا تـوسُّطَ عـنـدنـا
لـنـا الـصـدر دون الـعـالـمين أو الـقـبـرُ

تـهـون عـلـيـنـا في المـعـالي نـفـوسـنـا
ومن خـطب الحـسـنـاء لم يُـغْـلِـهـا المـهـرُ
أعـزُّ بـنـي الـدنـيـا وأعـلى ذوي الـعلا
وأكـرمُ من فـوقَ الـتـراب ولا فـخـرُ

ولكنه في مقام الحب يقول:

وَفَـيْتُ، وفي بـعض الـوفـاء مَـذلَّـةٌ
لآنـسـةٍ في الحيِّ شـيـمـتُـهـا الـغـدرُ

أو قوله يخاطبها:

لـقـد أبـهـجتِ أعـدائي
وقـد أشـمتِّ حُـسّـادي
بـسُـقْمٍ مـا لـه شـافٍ
وأَسْـرٍ مـا لـه فـادِ

واللافت للنظر أن الشاعر يتدارك نفسه في معظم قصائده التي يضطر فيها للتعبير عن كربه وهمومه وتذلله، فينتفض فجأة وكأنه يتذكر من هو أبو فراس الحمداني:

بـلى، أنـا مـشـتـاق وعـنـديَ لـوعـةٌ
ولـكنَّ مـثـلـي لا يـذاعُ له سـرُّ
إذا الـلـيلُ أضْـواني بـسـطتُ يـد الـهـوى
وأذلـلتُ دمـعـاً من خلائـقه الـكِـبْـرُ

فهو لا يبكي إلا عندما يخلو إلى نفسه، ولا يكشف عن لوعته أمام الآخرين:

فـقـلتُ كـمـا شـاءت وشـاء لـهـا الـهـوى
قـتـيـلُكِ قـالت: أيُّـهمْ فَـهُمُ كُـثْـرُ؟

وإني لجـــرّارٌ لـــكل كـــتـــيـــبـــةٍ
مـــعـــوَّدةٍ أن لا يُـــخِلَّ بـــهـــا الـــنـــصـــرُ

وينشد راثياً أخاه:

وأتـــرك أن أبـــكي عـــلـــيك تـــطـــيُّـــراً
وقـــلـــبيَ يـــبـــكي والجـــوانحُ تَـــلْـــطِمُ
وأُظْـــهِـــرُ لـلأعـــداء فـــيك جلادةً
وأكـــتـمُ مـــا ألـــقـــاه والـــلَّهُ يـــعـــلمُ

٣ - العفة، والتحلل:

المعروف أن العفة والسمو الروحي ومجانبة التشبيب اللا أخلاقي هي الصفات التي تميز شعر أبي فراس في الغزل، ولكن هناك مقطوعات وأشعار تحرف غزله باتجاه التحلل، أو هكذا يبدو، فهو القائل:

أنـــا الـــذي إنْ صـــبـــا أو شَـــفَّهُ غـــزلٌ
فـــلـــلـــعـــفـــاف، ولـــلـــتـــقـــوى مـــآزرُهُ
وأشـــرفُ الـــنـــاس أهلُ الحبِّ مـــنـــزلـــةً
وأشـــرفُ الحبِّ مـــا عَـــفَّتْ ســـرائـــرُهُ

بينما يقول في مقطوعة عشقية:

لَـبـسـنـا رداءَ الـلـيلِ والـلـيلُ راضعٌ
الى أنْ تـــــردى رأْسُهُ بمـــــشـــــيبِ
وبِـتْـنـا كـغُـصْـنَي بـانـةٍ عـابَـثَـتْـهُـمـا
الى الـصـبح ريـحـا شَـمْـأَلٍ وجـنـوبِ

بل نجد في أشعاره مقطوعات تقترب أكثر إلى الغزل المادي والحسي، ولعله في هذه المقطوعات ينفعل بطريقة عفوية ولا يبالي من التعبير عن أحاسيسه الجياشة، متأثراً بحرارة الهيام والوجد، وكأنه في هذا اللون من الغزل المكشوف لا يستطيع

كتمان سره، ويبحث عمن يشاركه هذه الانفعالات، بل يريد أن يطلع العالم كله على مغامراته، إما بدافع النشوة الفائقة أو التبختر والشعور بالتفوق، إضافة إلى أن هذا اللون من الشعر كان قد أنشده في مقتبل حياته، يقول الشاعر:

ويـــا عـــفـــتي، مـــا لي ومـــا لك كـــلَّـــمـــا
هَـــمَـــمْتُ بـــأمـــرٍ هَمَّ لي مـــنكِ زاجـــرُ
كـأنّ الحـجـا والـصَّـوْنَ والـعـقلَ والـتُّـقى
لـــديَّ، لـــربّـــاتِ الخُـــدورِ ضَـــرائـــرُ

فهو هنا يكشف عن نفسٍ لوامة تكبح جماح شهواته، ولكن يبدو أن هذه الكوابح الذاتية كثيراً ما كانت تتعطل لديه في أوائل شبابه، فتدفعه للقول:

بِـــثْـــنـــا نُـــعَـــلَّلُ مِنْ ســـاقٍ أغنَّ لـــنـــا
بـــخـــمـــرتـــينِ منَ الـــصَّـــهـــبـــاءِ والخَـــدِّ

أو في مقطوعة غزلية يقول في بيتها الأول:

يـــا لـــيـــلـــةً، لـــستُ أنـــسى طـــيـــبَـــهـــا أبـــداً
كـــأنَّ كلَّ ســـرورٍ حـــاضـــرٌ فـــيـــهـــا

ويمكن متابعة باقي أبيات المقطوعة للوقوف على ما يزيح الشاعر عنه الستار، بل يبدو من خلال مقطوعات أخرى أن الشاعر كان يحضر حفلات طرب غير بريئة، كتلك التي يقول فيها:

رَفِّهْ بـــقـــرع الـــعـــود سَـــمْـــعـــاً، غـــدا
قَـــرْعُ الـــعـــوالي جُلُّ مـــا يَـــسْـــمَعُ

٤ - كبرياء الأمير، وبكاء الأسير:

حين أسر أبو فراس كان في ذروة نجوميته، فشكل الأسر منعطفاً خطيراً في حياته، إذ تعرض خلاله لأسوأ حالات الذل والهوان، مرةً لأنه وجد نفسه سجيناً رهيناً بين أيدي

أعدائه اللدودين، مودعاً بذلك العز والنعيم والمجد والسلطان، وأخرى لأن سيف الدولة أهمله وماطل كثيراً في افتدائه، وهو الأثير لديه، وثالثةً لأن مساعي الوشاة من الحاقدين عليه قد نجحت في تحقيق أهدافها، ورابعةً فراقه المر لأمه التي ماتت حسرة عليه، وكذا فراقه زوجته وأطفاله، وكانت كلها صدمات متوالية، خلقت منه ظاهرة إنسانية متفردة، وكانت روملياته نتاجاً وجدانياً لهذه الظاهرة، والتي لخَّصها في هائيته الشهيرة:

يـا حـسـرة مـا أكـادُ أحـمـلـهـا

آخـرهـا مـزعـجٌ وأولـهـا

وقد أنشد أبو فراس في بداية الأسر قصائد كثيرة، كان يحتفظ فيها بكبريائه، بل ولا يبالي من مهاجمة الروم وتذكيرهم بما فعله بهم:

ويـا رب دارٍ لم تَـخَـفْـني مـنـيـعـةٍ

طـلـعتُ عـلـيـهـا بـالـردى أنـا والـفـجـرُ

يمـنُّـون أنْ خَـلَّـوْا ثـيـابي، وإنمـا

عـلـيَّ ثـيـابٌ من دمـائـهمُ حـمـرُ

أو قوله:

إن زرتُ خَـرْشَـنَـةً أسـيـرا

فـكم أحـطتُ بـهـا مُـغـيـرا

بل ويعتبر أنَّ فارساً مغامراً مثله لابد أن يتنقل بين الأسر والإمارة:

مـن كـان مـثـلـي لـمْ يَـبِتْ

إلا أسـيـراً أو أمـيـرا

ثم يدخل مرحلة أخرى يبدو فيها أنه أقرب إلى اليأس، فيتحول ذلك الكبرياء إلى بكائيات وتوسلات:

بـــكـــيتُ فـــلـــمـــا لمْ أرَ الـــدمعَ نـــافـــعي

رجـــعتُ الـى صـــبـــرٍ، أمـــرُّ من الـــصـــبـــر

ويتوسل إلى سيف الدولة في بكائيته اللامية المعروفة:

هل تـــعـــطـــفـــان عـــلـى الـــعـــلـــيل؟

لا بـــــالأســـــيـــــر ولا الـــــقـــــتـــــيلِ!

بـــــــاتتْ تُـــــــقَـــــــلِّـــــــبُـهُ الأكـ

ـفُّ ســـحـــابـــةَ الـــلـــيل الـــطـــويلِ

فَـــقَـــدَ الـــضـــيـــوفُ مـــكـــانه

وبـــكـــاه أبـــنـــاء الـــســـبـــيلِ

فيا لسخرية الأقدار.. أن يبكي أبا فراس أبناء السبيل! ولعل من أروع ما قاله في هذا المجال قصيدته الشهيرة التي يبث فيها همه وسقمه إلى حمامة سمعها تنوح:

أقـــول وقـــد نـــاحت بـــقـــربي حـــمـــامـــةٌ

أيـــا جـــارتـــا هل تـــشـــعـــرين بـــحـــالي!؟

مـــعـــاذَ الـــهـــوى مـــا ذُقْتِ طـــارقـــةَ الـــنـــوى

ولا خـــطـــرتْ مـــنكِ الـــهـــمـــومُ بـــبـــال

ورغم ذلك فإنه غالباً ما كان ينتفض على واقعه المؤلم، ويستعيد في روحه أمجاده وعزَّه، كما أنه كان يسوغ هذه البكائيات تسويغاً موضوعياً، ويقول بأنه لا يتوسل أو يذرف الدموع لنفسه، بل لأشياء أخرى، منها ما يكشف عنه في هذين البيتين:

لـــــولا الـــــعـــــجـــــوزُ بمـــــنـــــبجٍ

مـــــا خـــــفتُ أســـــبـــــابَ المـــــنـــــيَّه

ولـــــكـــــان لي عـــــمّـــــا ســـــألـ

ـتُ من الـــــفـــــدا نـــــفسٌ أبـــــيَّه

والعجوز هي والدته، وكذا من أجل أطفاله:

وا صـــبـــيـــةٌ كـــالـــفـــراخ

أكـــبـــرهم أصـــغـــرُ

فـــحـــزنيَ لا يـــنـــقـــضي

ودمـــعـيَ مـــا يـــفـــتـــرُ

أو لأنه لا يريد أن يشمت به الروم ولا يموت بين أيديهم ميتة كمدٍ وحسرة، ففي الأبيات التالية التي يخاطب فيها سيف الدولة، يعبِّر عن مجموع الأغراض السابقة، فهو ينتقل فيها من التوسل والبكاء إلى الفخر الى تسويغ التوسل:

دَعَـوْتُكَ لـلـجـفنِ الـقـريحِ المـسـهَّـدِ

لـديَّ، ولـلـنـوم الـقـلـيل المـشـرّدِ

أنـــاديك لا أنـي أخـــاف مِنَ الـــرَّدى

ولا أرتجي تـــأخـــيـــرَ يـــومٍ الى غـــدِ

ولـــكن أَنِـــفْتُ المـــوتَ في دار غُـــربـــة

بـــأيـــدي (...) مِـــيـــتَـــةَ أكْـــمَـــدِ

وبالتالي فإن بكائيات أبي فراس مشبعة بالكبرياء والفخر، فهما حاضران عنده، وإن شعر بالذل والهوان، فيبكي بكبرياء ويتوسل بترفع ويتذلل بأنفة.

٥ - الوعظ والتدين، والجبروت:

حين تقرأ بعض أشعار أبي فراس تشعر أنه يعيش حالة من الجبروت والطغيان، كأي سلطان همه التحكم برقاب الناس وإراقة الدماء:

هـــــذا وهـــــذا دأبُـــــنـــــا

يُـــــــــودى دمٌ ويُـــــــــراقُ دَمُ

أو قوله:

إذا أمستْ نزارُ لنا عبيداً

فإنَّ الناس كلَّهُمُ نزارُ

في حين أنه في أشعار أخرى يكشف عن شخصية الواعظ الحكيم المتدين، المؤمن بقضاء الله وقدره، والملتزم بأصول العقيدة وأحكام الشريعة:

أما يردعُ الموتُ أهلَ النُّهى

ويمنعُ عن غَيِّةِ مَنْ غَوى

فلا أملٌ غيرُ عَفْوِ الإلهِ

ولا عملٌ غيرُ ما قد مضى

وكذا قوله:

إنّا الى الله لما نابَنا

وفي سبيل الله خيرُ سبيلِ

وهنا يبدو التعارض واضحاً بين ذلك الجبروت وهذا الإيمان المطلق، بيد أن التأمل في منطلقات الأبيات التي يكشف فيها عن انحراف في تفكيره، يظهر أن الشاعر كان يريد التعبير عن الانتصار في ساحة المعركة وهو يعيش نشوته إلى حد السكر، وهي إفراط في أغراض الفخر والمديح والفروسية فمثلاً حين يقول:

لنا الدنيا فما شئنا حلالٌ

لساكنها، وما شئنا حرامُ

أو يقول:

أتعجبُ أنْ ملكنا الأرض قسراً

وأنْ تُمسي وسائدنا الرقابُ؟

وتُــربَطُ في مــجــالــســنــا المــذاكي
وتَــبْــرُكُ بــين أرجُــلــنــا الــركــابُ؟
فــهــذا الــعــزُّ أورثــنــا الــعــوالي
وهــذا المــلــك مــكَّــنَهُ الــضِّــرابُ

فإن سكرة الانتصار هي التي تدفعه إلى هذا اللون الصاخب من الفخر، وما يقابل ذلك أشعاره التي يقول في بعضها:

ومَنْ لم يُــوَقِّ الــلَّهُ فَــهْــوَ مُــمَــزَّقٌ
ومَنْ لم يُــعِــزِّ الــلَّهُ فَــهْــوَ ذلــيلُ
ومــا لم يُــرْدِهُ الــلَّهُ في الأمــر كــلِّهِ
فــلــيس لمخــلــوقٍ إلــيه ســبــيلُ

وكذا يدخل في هذا الباب قصائده ومقطوعاته في مدح آل بيت رسول الله (ص)، ففيها تعبير عن التصاق الشاعر بالمفاهيم الإسلامية، وغيرته على الدين وأهله، وحرقته على ما يتعرض له آل البيت من ظلم وافتراء. ومنها ميميته الشهيرة التي عرفت بالشافية:

الــدينُ مُــخــتــرمٌ والحقُّ مُــهْــتَــضَمٌ
وفيءُ آل رســول الــلَّهِ مُــقْــتَــسَمُ
يــا لــلــرجــال! أمــا لــلَّهِ مُــنْــتَــصِفٌ
من الــطــغــاة؟ أمــا لــلــدين مُــنْــتَــقِمُ؟!
لــلــمــتــقــين من الــدنــيــا عــواقــبــهــا
وإنْ تَــعَــجَّلَ مــنــهــا الــظــالم الأَثِمُ
لا يــغــضــبــون لــغــيــر الــله إنْ غــضــبــوا
ولا يُــضــيــعــون حُــكْمَ الــله إنْ حَــكَــمــوا
الــركنُ والــبــيتُ والأســتــارُ مــنــزلُــهُمْ
وزمــزمٌ والــصَّــفــا والحِــجْــرُ والحَــرَمُ
صــلَّى الإلهُ عــلــيــهِمْ أيــنــمــا ذُكِــروا
لأنَّــهــمْ لِــلْــوَرى كَــهْــفٌ ومُــعــتَــصَمُ

وهناك أيضاً الأبيات التي قالها يخاطب ابنته يوم مقتله، ويأمرها أن تنوح عليه وهي في سترها وحجابها:

أبُـــنَـــيَّـــتي لا تَـــحْـــزني
كـلُّ الأنـــــــام إلـى ذَهـــــــابِ
نـــوحـي عـــلـيَّ بـــحـــســـرةٍ
مِنْ خَـــلْفِ ســـتـــرِكِ والحـــجـــابِ

وختاماً.. فهذه الثنائيات الخمس التي يبدو فيها الشاعر معارضاً لنفسه، تمثل – في تقديري – واقعية ووضوحاً في المشاعر الإنسانية من جانب، ومصالحة وتوازناً من جانب آخر، تبعاً لنوعية البيئة المتحركة التي أفرزت شخصية أبي فراس، ووظفت شعره للتعبير عنها بصدق وعفوية، دون نفاق أو تصنع أو تكلف، وهي بمجموعها سمة الشعر الوجداني الذي تميّز به.

والحمد لله رب العالمين.

****

المناقشات

رئيس الجلسة الدكتور عبدالله المهنا:

نشكر آية الله الشيخ محمد علي التسخيري على محاضرته وخواطره عن أبي فراس الحمداني.. الوقت يضيق الآن ولدينا ما يقارب نصف ساعة للمناقشات العامة، فالإخوة الذين يحبون أن يثيروا خواطرهم، أرجو أن يقوموا بتسجيل أسمائهم ويرسلوها إلى المنصة تمهيداً لمناداتهم، وأول المتكلمين الدكتور محمد فتوح أحمد فليتفضل.

الدكتور محمد فتوح:

بسم الله الرحمن الرحيم . حيا الله الجمع الكريم، وستنصب كليمتي على بحث بعنوان (القصيدة في عصر أبي فراس) وهوالبحث الذي يحمل اسم الدكتور عبد الله التطاوي، وليس ذلك من باب الوقوع تحت إغراء غياب الباحث، وإنما لأنه البحث الوحيد المكتوب الذي أتيحت لنا قراءته في بحوث هذه الليلة.

بحث (القصيدة في عهد أبي فراس) ينطلق في معالجة مادته العلمية من منطلق المشترك بين شعراء هذه الحقبة من ناحية، والمتفاوت والمتعدد من ناحية أخرى. المتفاوت على مستوى الصعيد الفني، والمتعدد على مستوى التمايز بين الشعراء، فالمقياس الأول مقياس أفقي، بينما المقياس الثاني مقياس رأسي إذا صح هذا التعبير .

الإشكالية في هذا البحث أمران: الأمر الأول أن المادة العلمية التي طُرحت في ثنايا هذا البحث من الضيق بحيث لا تتيح صدق الحكم أوصواب النظرة، فالبحث في عنوانه يطرح إشكالية القصيدة في عصر أبي فراس بينما يركز على مادة شعرية لا تتجاوز في الأعم الأغلب شعر أبي فراس، وشعر الشريف الرضي، وشعر المتنبي، ويتناول المشترك بين هؤلاء الشعراء من حيث الموضوعات ومن حيث السمات البنائية..، ولكن لا يمكن إطلاقا أن ننطلق في التعامل مع شعراء هذا العصر من خلال ثلاثة شعراء، وعلى وجه الأخص حينما يتناول شعر أبي فراس يفرد له نحو عشر صفحات من بحث يناهز الثلاثين صفحة، ويُمهَر في عنوانه بأنه (القصيدة في عصر أبي فراس).

إشكالية ضيق المساحة العلمية التي يتعرض لها البحث جعلت الموضوع العام والمشترك نوعا من المصادرة لأنه لم يشمل كل أومعظم شعراء هذا العصر، هذه واحدة، الإشكالية الأخرى أنه تعرض لمقياس المفارقة أوالمشترك بين هؤلاء الشعراء من منطلق ما يسمى بالأغراض الشعرية كالمديح والهجاء، والرثاء والعتاب وما إلى ذلك. ووصل في ذلك إلى حد أنه وجد أن الهجاء والمدح لدى شاعر كالمتنبي، وآخر كأبي فراس يكاد يتسم بسمات عامة ومشتركة لا تميز أحدهما عن الآخر. واقع الأمر أنه ينبغي حين النظر إلى شاعر كالمتنبي وإلى شاعر كأبي فراس أن ننطلق في المعالجة من منطلق أسلوبي إذا صح هذا التعبير بحيث لا نأخذ مديح شاعر كالمتنبي أوهجاءه على علاته لأنه شعر متعدد الطبقات إذا صح هذا التعبير، كلما كشفنا طبقة كشفت لنا الطبقة التي تحتها عن مستوى آخر من شبكة العلاقات الأسلوبية.

رئيس الجلسة:

د. محمد أرجو الاختصار.

د. محمد فتوح (متابعاً):

حاضر. فما يبدو إذن من عام ومشترك بين المتنبي وبين أبي فراس إذا اقتُرِب إليه من منطلق بنائي وأسلوبي استطعنا أن نميز مديح شاعر كالمتنبي عن شاعر كأبي فراس وهجاءه عن هجاء شاعر كأبي فراس، وأحيل من يريد أن يتأكد من صدق هذه النظرة إلى قصيدة المتنبي في الحديث عن واقعة (شبيب بن عقيل) حينما يقول المتنبي مخاطبا كافور:

عدوك مذموم بكل لسان
ولوكان من أعدائك القمران
ولله سر في علاك وإنما
كلام العدا ضرب من الهذيان

ويتحول الأسلوب حتى يفضي في النهاية إلى هجاء بينما كان في بداية القصيدة أشبه بالمديح، البحث أيضا بصفة عامة يحتاج إلى تدقيق في الهوامش، وإلى تدقيق في بعض المصطلحات، وشكراً.

رئيس الجلسة:

الكلمة الآن للدكتور وهب رومية.

الدكتور وهب رومية:

سأختصر في أربع نقاط وفي أربع دقائق.....

دار كلام الأخ الدكتور صالح الغامدي حول الأغراض والموضوعات والوصف وباختصار شديد لقد أوقع ابن رشيق في (العمدة) الباحثين في خطأ شنيع حين عد الوصف غرضاً شعرياً، وتبعه في ذلك الدكتور شوقي ضيف، ثم اقتفى الباحثون المعاصرون أثر الدكتور شوقي.الوصف ليس غرضاً شعرياً ولكنه مسلك فني .

ثانيا: الغرض ليس مساويًا للموضوع، وهذا أمر أيضاً أوقع الدكتور شوقي ضيف الباحثين في خطئه حين تحدث عن موضوعات الشعر، وراح في الحقيقة يتحدث عن أغراضه. إن الغرض الشعري يشتمل على عدد من الموضوعات لا على موضوع واحد.

ثالثا: أنكر الدكتور الغامدي أن يكون للقرب والبعد من القصر أثر في بناء القصيدة، وأعتقد أن تاريخ الشعر يعلمنا أن هذا الأمر الذي ذهب إليه قد تعوزه المراجعة والتدقيق، فمن الواضح تماما أن الشعراء حين كانوا يمدحون، كانوا يمدحون ملوكاً ولا سيما في العصر الأموي، حيث كان الملوك عربًا أقحاحاً، كان هؤلاء الملوك يتذوقون الشعر، ولذلك كان عليهم أن يجودوا قصائدهم. أضيف إلى هذا مقولة (مقتضى الحال) التي وقع الشعر تحت وطأتها زمناً . وآخر ملاحظة هي نثرية القصيدة في القرن الرابع، ولا أدري على أي أساس نظر إلى أن القصيدة في القرن الرابع تنطبع بطابع النثرية. للنثرية خصائص، وللشعرية خصائص، وليس هذا مجال التفصيل فيهما، لكنني أعتقد أن شعر القرن الرابع شعر بعيد عن النثرية وإن تسللت إليه بعض الملامح النثرية كالتقارب بين طرفي التشبيه. وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور، الدكتور عثمان بدري فليتفضل.

الدكتور عثمان بدري

شكراً. أحاول ألا أطيل، أود أن أشير أولاً إلى أن هذا ليس انتقاصاً من هذه المداخلات وهذه الملاحظات والبحوث، وإنما هي إثراء لها، ولكن على أن تتسع صدورنا لذلك. الحقيقة أنني بعد قراءتي للبحث مرات عديدة تساءلت: هل هناك إشكالية يؤسسها هذا البحث؟ وبمراجعة هذا السؤال على ضوء هذا البحث انطلاقاً من عنوانه ومروراً بكل المسارات، وانتهاء بنهايته، وجدت أنه ليس هناك إشكالية، وأن الموضوع يندرج في سياق موضوعات كثيرة تناولت الشعر العباسي وعصر أبي فراس الحمداني، وربما هذا ما جعل الباحث يواجه مشكلة منذ البداية، وهي هل نحكّم العصر في الشعر، أم أننا ننظر إلى العصر ولكن من زاوية شعرية متميزة عن منطق العصر؟ وما وجدناه حقيقة هو أننا حكّمنا العصر أي المعطيات التاريخية والثقافية والحضارية والاجتماعية، والنفسية، حكمناها في فهمنا للشعر تبعاً للأغراض السائدة وتحكيم مشكلة الأغراض جرت – كما تعرفون – عليها جناية كبيرة على دراسة الشعر العربي القديم كأننا هنا أمام تسوية بين كل الشعراء، أي كأن كل الشعراء يعملون بمنطق هذا العصر، وإذن أين هي شعرية أبي نواس أو خصوصياته، أو شعرية المتنبي أو خصوصياته وما إلى ذلك.

المشكلة الثانية تتصل بالمنهج، ففي الوقت الذي شاع فيه الحديث وانتشر عن البنيوية والسيمائية والنصاوية مازلنا نقول: هل غادر النقاد من متردم. أي كأننا مازلنا إلى الآن نتشبث بالمنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي في ملامحه الدنيا والمشوشة والمضطربة، فلم يتضح في هذا البحث المنهج الاجتماعي ولا النفسي ولا حتى التاريخي بكل صراحة، لذلك أقول، حتى يمكن لهذا البحث أن يؤتي ثماره يجب أن يتعزز انطلاقاً من هذه الملاحظات، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً، الكلمة الآن للدكتور عبدالله رضوان.

الدكتور عبدالله رضوان:

شكراً للباحث، وشكراً للمعقب واسمحوا لي أن أدخل إلى الموضوع مباشرة وأسأل د.يوسف في المسألة المنهجية هل دراسة التاريخ من منظور الناقد الأدبي، ما تزال مسألة مجدية؟ أم أن الأجدى هو دراسة تمثلات الظواهر الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية في أدب المبدع؟ إذا كان الأمر كذلك في هذا السياق، هل تَمثَّل سيف الدولة عصره في أدبه؟ وهل تُمثل قصائد (شعر الأسر تحديداً) هذا التمثل فقط، أم هناك تمثلات أخرى؟. في الجانب الآخر هناك ظاهرة محيرة أن القرن الرابع الهجري هو قرن تراجع في الجانب السياسي وانهيارات في الدولة المركزية، لكنه قرن متميز في المنتج الأدبي بمختلف أشكاله. كيف يمكن التوفيق بين التراجع السياسي من جهة وبين هذا العطاء المتميز؟. د.صالح مع الشكر الجزيل على هذه الدقة في مسألة التعقيب وبالتحديد في التركيز على موضوع المصطلح، لأن هناك إرباكاً شديداً في البحث وفي مسألة المصطلح بالذات، وأنت ركزت على موضع التفاوت، ولكن هنالك مسألة أخرى رأيتها في البحث غير مبررة.

البحث يحتوي على منظومة من الأحكام القيمية العامة كأنها تعطي إشعاراً بمفهوم الأفضل والأحسن والأبدع، وليست مبررة إجرائياً داخل البحث، في البحث إشارة إلى وجود نظرية نقدية، بل إنه يقول إن كل شاعر كان له نظرية نقدية في تلك الفترة، هل نحن كعرب نمتلك نظرية نقدية في الشعر؟ وخارج نطاق تجربة عبدالقادر الجرجاني، هل هنالك مشروع لنظرية نقدية عربية؟. المسألة الأخرى في تعقيبك حول (الشعبية). أظن أن الشعبية في الشعر ليست موضوعات شعرية. الشعبية هي بناء وبساطة في التناول. أوزان بسيطة وميسرة، وهنالك توظيف لكلمات ومصطلحات شعبية، عندها تأخذ القصيدة منحى الشعبية.

سيدي الشيخ، كل الشكر لك، وأرجو أن يتسع صدرك، وأنت إن شاء الله واسع الصدر دائماً. مسألة إخضاع الشاعر للمفهوم الديني المباشر، ما الذي يُبقي من الشعر؟ أنت رصدت لنا ظاهرة وكنت مبدعاً في متابعة هذا الظاهرة وتحديد مفرداتها، لكن مثلاً

في موضوع (التذلل)، قلت بأن (التذلل) لدى أبي فراس تجاه الحبيب شكل ضعفاً، والتذلل في المفهوم السائد في العلاقة بين المحب والمحبوب هو قوة وليس ضعفاً، فإذا أخضعنا الحكم الديني للمسألة بشكل قاطع، عندها سيخرج الشعراء جميعاً من المسألة.

في الجانب الآخر، رصدت الظاهرة – هذا صحيح – لكن أحسستُ أن رصد الظاهرة لم يف الموضوع حقه، بمعنى، ما الذي خدم وجود المصالحة والتوازن لدى أبي فراس؟ ما الذي خدم شعر أبي فراس في ذلك؟ وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً د.عبدالله، الكلمة الآن للدكتور جميل علوش.

الدكتور جميل علوش(*):

إن القافية هنا هي اللام وليست الهاء، ولذلك فهي قصيدة لامية، وليست هائية، وقال في بيت آخر:

أصاغرنا في المكرمات أكابرُ

والقافية لامية وكان عليه أن يقول: أصاغرنا في المكرمات (أكابرٌ) حتى ينتهي الشطر بتسكين، وتكون فاعلن وليس في البيت تصريع لأن القافية لامية، فلو كان في البيت تصريع لجاز لنا أن نقول: (أكابرُ، وعساكرُ) ولكن هذا غير صحيح، ثم قال: (والسمر لَدناً) بفتح اللام – والصحيح – أن يقول – لُدناً بضم اللام، لأن (اللَّدن) مفرد و(اللُّدن) جمع، ثم قال (النجومية) وهذه كلمة حديثة جداً، تقابلها كلمة (الشهرة) لأن النسبة إلى الجمع أولاً، ولأنه مصدر صناعي، ثم قال: (الثغور الجزْرية) والصحيح أن نقول: (الثغور الجَزَرية). هذا قليل من كثير لا يقلل من قيمة الأبحاث، ولكنني أحببت أن أشير إليه، لأنني أميل إلى هذا الجانب من النقد اللغوي، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور ، الآن جاء دور الدكتور جورجي طربيه..

(*) بسبب خلل في التسجيل محي جزء من كلام د.علوش، راجين منه المعذرة.

الدكتور جورجي طربيه:

شكراً حضرة الرئيس، لقد أثار د.يوسف بكار بعض المعلومات والأحداث التي ارتبطت بالعصر، وقدم بذلك فائدة ما من شك في ذلك، ولكن القراءة التاريخية ينبغي ألا تكتفي بعرض سردي للسطوح وإنما بسبرٍ في الأعماق، إذ إن الأحداث ليست فقط ما ظهر منها وإنما ما استتر ، لا بل إن الجذور الضاربة في الأعماق هي التي تؤثر في السطوح. منها مثلاً، الكلام بعبارة موجزة عن الإيمان بالطوالع وغيرها، ونحن نعلم أن الشأن اللاعقلي لعب دوراً هائلاً في تحريك الأحداث، وبالتالي في قيام الدول وانهيارها وبشكل أساسي في العصر العباسي كنوع من تحطيم الزمان، تحطيم المكان، تحطيم العلاقات بين الأسباب والنتائج كل ذلك كان بإمكانه أن يولَى أهمية أكبر أما بالنسبة لبحث الدكتور عبدالله فقد أشار الدكتور عثمان إلى مسألة المنهجية وهناك فارق كبير ما بين المقالة والبحث العلمي. فالبحث العلمي هو الذي يحدد الجديد والإضافة، وهذا ما لم يرد وبالتالي ليس هناك ما يسمى بالمنهجية التي تعتمد عدة منهجيات من دون تحديد الروابط وحلقات الوصل، وبالتالي الأسباب التي تجعل هذا الباحث أو ذاك يعتمد منهجيات متعددة. ضمن هذا الإطار نحن نبحث بجد عن أبحاث تعتمد عن منهجية أدق، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً... د. محمد رضوان الداية له الكلمة.

الدكتور محمود رضوان الداية:

بسم الله الرحمن الرحيم. عن القرن الهجري الرابع كلما قرأنا كتاباً جديداً، فإننا نحل بعض المشكلات، ولكننا في الأغلب نثير مشكلات جديدة، لأنه من أغزر عصور الإسلام، وهناك إشارة بسيطة إلى حديث الدكتور بكار الذي أفادنا كثيراً، وهو لا يتعلق بي مباشرة بمقدار ما يتعلق بالموضوع نفسه.

أولاً: تسمية العصر بعصر أبي فراس فيه تجاوز كثير، فإذا أردنا أن نضيفه إلى شاعر فهو عصر المتنبي أولاً، والشيء الثاني هو ذكر بعض السلبيات في عصر سيف

الدولة الحمداني، والذي أشار إليه الدكتور، أقصد سلبيات اقتصادية واجتماعية. الحقيقة أن السلبيات الأساسية في تقديري هي سلبيات سياسية وعسكرية، ولا يدري أحد وهو ينظر من منظار قديم أو حديث ما الذي جعل سيف الدولة وآل حمدان يخرجون بهذه الدويلات على الثغور الخطيرة، بل أوسِّع الدائرة فأقول: في هذا العصر، وفي أوقات متقاربة ظهرت الدعوة البويهية، ثم دعوات الحمدانيين، وبعد قليل الفاطمية، وهي جميعاً انطلقت من مشارب متقاربة جداً في فترة كانت الدولة البيزنطية في ظل حكومات وأباطرة عسكريين وضعوا نصب اهتمامهم أن يعودوا إلى المشرق، إلى بيت المقدس، إلى تحطيم الدولة الإسلامية، ولا أجد مسوغاً ما – وأنا أعترف بعبقرية سيف الدولة، وعبقرية أبي فراس الحمداني – لا أجد مسوغاً لوجود هذه الدويلات الصغيرة التي لا تقوى حتماً على مقابلة البيزنطيين وأية قوة في حلب التي دُحرت أكثر من مرة، وأبيدت تماماً في بعض المرات دون أن تتكاتف الجيوش في ظل الدولة العباسية، هذه الدعوات إلى قيام حركات سياسية لها منطق مذهبي كان يمكن أن تتضافر وأن تجعل مصلحة الأمة قبل مصلحة هذه الدويلات، ومعروف أن هناك تداولاً جرى في ظل دولة البويهيين لتسليم الدولة العباسية إلى من يظنونهم خيراً منهم، وهذا مذهب، ولكنهم تركوا ذلك لتبقى لهم السيطرة السياسية والأبهة المالية، ومن ثم لا بد أن نطرح هذا التساؤل. كان من حق هؤلاء الناس أن يوجدوا تعاوناً فيما بينهم وأن يقووا الدولة العباسية حتى يستطيعوا الوقوف أمام الهجمة التي لم تنتظر طويلاً، ثم دخلت بلادنا الإسلامية، ووقعنا تحت ظلم الصليبيين مئتين من السنين، هذه النقطة في الحقيقة – كما قلت – لا تؤثر في عبقرية أبي فراس الحمداني الشعرية، ولا بعبقرية سيف الدولة الشعرية وربما نقول العسكرية أحياناً، فما الذي يجعله يقف وحده في دويلة صغيرة أمام دولة عظيمة ولهذا فإننا ما نراه في شعر أبي فراس – كما قال الشيخ التسخيري – هو صحيح، وترك سيف الدولة لابن عمه مهما كان السبب الخ، قد تدخل فيها المنافسات الشخصية التي تغلبت فيها القضية الفردية على قضية الأمة، ترى هل نقرأ التاريخ مرة أخرى لكي نتعظ من الماضي؟ وما أشبه الليلة بالبارحة، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

رئيس الجلسة:

شكراً د.محمود، الدكتور عبدالله حمادي يتفضل.

الدكتور عبدالله حمادي:

بسم الله الرحمن الرحيم، أشكر الأستاذين الفاضلين، كما أشكر الأخ المعقب، وقبل التعقيب أريد أن أزف إلى منظمي هذه الندوة حول الشاعر الفارس أبي فراس الحمداني، أننا هنا في الجزائر أيضاً نمتلك نسخة لا نزال نحتفظ بها في بيتنا، ولا أدري كيف وصلت إلينا، والنقطة الثانية التي أريد أن أعقب بها أيضاً. تمنيت أن هذه الندوة التي تعقد هنا في الجزائر، ولما تعلق الأمر بأمير فإن في الجزائر أيضاً من أمراء الشعر كثيرين، وربما يأتي في مقدمة الأمراء الشعراء الكبار أبوحمو موسى الزياني شاعر السيف والقلم، ومبدع أجود القصائد الجميلة وخاصة المتعلقة بالمولديات الشعرية، كذلك في الجزائر عندنا من الشعراء الكبار، ويكفي أن الجزائر أنجبت في القرن الثاني الهجري أول شاعر نطق بالعربية، وكتب شعراً بالعربية ألا وهو بكر بن حماد التهرتي، الذي كان في قامة أبي تمام ودعبل الخزاعي. هذا تعقيب بسيط.. التعقيب الثاني فيما يتعلق بكبرياء أبي فراس، أنا أعتقد أن الأولى بهذه الكبرياء هو المتنبي، فإذا كان أبوفراس استمد كبرياءه من أصله وفصله وقبيلته وعشيرته، فالمتنبي ليس له هذا الشرف ولكن تمثَّلَ هذه الكبرياء في شعره، ولا شك أنه هو القائل كما تعرفون:

وكلما قد خلق الله وما لـــم يخلــقِ
محتقر في همتــي كشعرة في مفرقي

وغير ذلك من الكلام، ألا يعتبر أبوفراس مجارياً في هذا المجال، في هذه النزعة العدمية إلى أبي الطيب المتنبي؟ وهل يحق لنا – مثلاً – أن نقارن بين أبي الطيب، وبين أبي فراس، ونقول إن من الشعراء الكبار الذي وقفوا بوجه المتنبي وما أدراك هو أبو فراس الذي كان يعدد المآخذ الكثيرة عن المتنبي، ألا تعتبر مثل هذه المقولات هي من

ثمرة الوراقين الذين كتبوا الكثير والمغرضين لشاعرية المتنبي والمناهضين له من الناحية الشعرية؟ فيجب التحقيق في مثل هذه المجالات، كذلك أسأل سماحة الشيخ التسخيري: إلى أي حد يمكننا مثلاً أن نحاكم الشعر باسم الدين؟ ونحن نعلم أن القاضي الجرجاني وصل إلى قضية الفصل في ما يتعلق، ووصل إلى خلاصة وقال: إن الشعر بمعزل عن الدين، هل يحق لنا أن نحاكم الشعر من منظور ديني؟ وإلى أي حد في هذا المجال؟ وشكراً مرة ثانية للمحاضرين.

رئيس الجلسة:

شكراً د. عبدالله، الكلمة الآن للدكتور محمد أبوشوارب.

الدكتور محمد أبو شوارب:

بسم الله الرحيم الرحيم، شكراً سيادة الرئيس. ربما أفاض المتداخلون من قبل في القضايا العامة والمنهجية المتعلقة ببحث الدكتور التطاوي، وليسمح لي سيادة الرئيس في التلبث أمام نقطتين رئيستين، وثلاث مَلاحِظ قصيرة جداً. أما النقطة الأولى فالدراسة على الرغم من انطلاقها من مفهوم التفاوت وهو تجلٍّ نقدي في المقام الأول إلا أنها لم تركز على تأثير مواقف نقد القرن الرابع الثَّرية في إنتاج النص الشعري، إن الدراسة تشير في وضوح إلى أن الضغوط النقدية المكثفة قد دفعت شعراء القرن الرابع إلى الابتعاد عن تعقيد الغموض وتكثيف البديع، لكنها لم تكمل عنايتها بهذه النقطة البالغة الخطورة، ولم تكشف لنا – وكان بالإمكان إحراز ذلك تطبيقاً – عن مدى تأثير الأفكار النقدية الخصبة الشائعة في هذا العصر على الإبداع الشعري مثل (المبالغة) التي روَّج لها قدامة والقاضي الجرجاني أو (وحدة القصيدة) التي نادى بها ابن طباطبا وغيره.

النقطة الأخرى أن الدراسة قد أغفلت أيضاً تأثير ذلك الجدل العقلي الهائل الذي شهده القرن الرابع على الشعر، وليس من شك في أن مشروع تجديد الشعر في العصر العباسي يرتكز على فلسفة الاعتزال بشكل أساسي أو فلنقل: الكلام، وقد تم

ذلك على نحو تصاعدي بلغ قمته مع أبي تمام الذي يعد شعره في الحقيقة انعكاساً واضحاً لبعض أفكار المعتزلة كخلق القرآن، وحرية الإرادة وغيرها، ثم انقطع الخيط في القرن الثالث، زمن المتوكل.

رئيس الجلسة:

د. محمد أرجو الاختصار لأن الوقت قد ضاق.

د. محمد شوارب (متابعاً):

إلى أن عاد المد الاعتزالي مرة أخرى في القرن الرابع الهجري تحت إلحاح الصاحب بن عباد، فهل كان لعودة الفكر الاعتزالي والحركة الثقافية تأثير على جوهر الكتابة الشعرية في القرن الرابع؟ هذا سؤال لم يجب عنه البحث، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً، د.محمد. د.أحمد درويش يتفضل.. راجياً الاختصار.

الدكتور أحمد درويش:

لدي ملاحظة في دقيقة لن تزيد، وهي سؤال للدكتور صالح وقد تمت ربما الإشارة إليه من قبل، لاحظ أن من سمات القصيدة في القرن الرابع الهجري: النثرية، وذلك شيء يثير التساؤل والدهشة! القرن الرابع هو العصر الذي بلغت فيه الكثافة الشعرية أعلى درجاتها، وهو قرن المتنبي والشريف الرضي وأبي فراس. أدهشني أن أسمع كلمة النثرية، دون أن نعلم حتى ما معنى النثرية. ينبغي أن نحدد مصطلحاتنا مثل معنى النثرية، والشعرية، ولكن هناك، دليل طريف جداً، ساقه د.صالح يساعدنا على فهم ما أراد أن يقوله، الدليل: «أن الشعر شاع على ألسنة الكتاب» وذلك معناه تماماً العكس، فمعناه أن الرسالة أصبحت شعرية، وليس معناه أن القصيدة أصبحت نثرية.

ملاحظة أخيرة، أنا معجب بلغة آية الله التسخيري وأريد أن أقول: إنني عندما أسمع لغتنا العربية تنطق على هذا النحو من الجمال والدقة ممن لم ينطقوها في

صباهم فلا بد أن نتسامح في أن التجربة بالفتحة أو الكسرة، أو أن هفوة هنا أو هناك مرة أخرى أؤكد إعجابي، وأطرح تساؤلي، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً د. أحمد.. الكلمة للدكتور عبدالكريم الشريف.

الدكتور عبدالكريم شريف:

بسم الله الرحمن الرحيم. أختصر لضيق الوقت في نقطتين منهجيتين: الأولى أن العمل يجب أن يتجه نحو الكشف عن الجوهر والخصوصية، بمعنى ما يتفرد به شاعر، أو عصر، أو أي عمل فني.. الخ.

وهذه الدراسات لم تستطع أن تخترق قشرة الواقعة للنفاذ إلى جوهر الحقيقة أو حقيقة الجوهر في هذا العمل المدروس. صحيح إن الحياة هي قرينة الفن والشعر إلا أن فهم الحياة يجب أن يتجه نحو المعنى وليس نحو الوقائع وسردها وذكرها الظاهري وجمع أحداث تاريخية أو وثائق أو معلومات عن شعر أو شاعر، وإنما يجب أن ينفذ إلى مغزى العصر أو روح العصر، وهذا هو صلب العمل الفني لأن الفنان يرى الشيء موحداً في الروح التي تعبر عنه، وما لم نستطع في دراساتنا أن ننفذ إلى هذا الجوهر تبقى دراستنا سطحية، وحتى لو اتبعنا هذه المناهج القديمة، العربية منها أو الغربية الوافدة ففي كلا الحالين إذا لم يكن لدينا إسهام في التقدم بوعي أكثر أي برؤية للحياة وللعصر بطريقة جديدة، فلن نقدم شيئاً ذا بال لأن وجهة النظر تبقى هي هي، سواء استلفنا من القديم أم استلفنا من الوافد الغربي، ففي كلا الحالين نحن مقصرون، وتبقى الرؤية إما رؤية السلف وإما الوافد، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً د.عبدالكريم، بقيت عندي ورقتان، ورقة من الأستاذ رزاق محمود الحكيم يريد أن يعقب على كلمة الشيخ، وورقة من د.علي عقلة عرسان يريد إشارة، فهناك تعقيب، وهناك إشارة. لا أعرف حجم هذا التعقيب فإذا كان في حدود دقيقة فليكن، وليتفضل.

الأستاذ رزاق محمود الحكيم:

أود أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى سماحة الشيخ آية الله محمد علي التسخيري على هذه المداخلة القيمة التي استطاع من خلالها أن يربط ذلك بالحالة النفسية لأبي فراس الحمداني، وكون ذلك مرتبطاً أيضاً بالشواهد الشعرية الثرية التي كانت متنوعة ودقيقة، ونحن نريد أن نلفت نظر الشيخ الجليل إلى مسألة هامة، وهي كون قصائد أبي فراس اعتمدت على مجزوء الأبحر، وعلى الموسيقا الخفيفة والقصيرة، وفي نظرنا إن ذلك مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحالة النفسية للشاعر الذي قضى مدة طويلة في الأسر وعانى معاناة حادة، أكرر شكري وثنائي لسماحة الشيخ التسخيري، وشكراً.

رئيس الجلسة:

د. علي عقلة عرسان.

الدكتور علي عقلة عرسان:

شكراً جزيلاً سيدي الرئيس، سآخذ نصف دقيقة أو أكثر قليلاً. أود أن أتوجه بالشكر لسماحة الشيخ التسخيري مقدراً أنه على الرغم من مرضه، وما يرتبه عليه عمله الكثير والمسؤوليات التي ينهض بها، استطاع أن يقدم لنا بلغة صافية رؤية تستحق أن نتوقف عندها، وأن نناقش ما فيها. وأعتقد أنه في هذه المبادرة نستطيع القول أنه لدينا من المشترك ما يغري بالحوار، وما يغني الحوار، لا سيما فيما يتعلق بجانب من الحضارة العربية الإسلامية التي نشترك فيها نحن جميعاً وحوارنا فيها مفيد وضروري. أختم بالإشارة إلى أنني لمست صدق سماحة الشيخ وألمس صدق أبي فراس فهو في كل الثنائيات التي أشار إليها سماحة الشيخ كان يعبر عن حالة يعيشها ولا يريد أن يكذب على نفسه فيها، وهو أيضاً إنسان في حالة النضج والسعي نحوه، وهو إنسان أعطى أكثر بكثير مما أخذ ومما يستحق سواء من سيف الدولة أو من أهله أو من عصره وأناسه، وربما في نفسه شيء من المتنبي في بلاط سيف الدولة لم يقله أو لم يستطع أن يعبر عن مساحاته الواسعة. شكراً للشيخ التسخيري.

رئيس الجلسة:

شكراً. د.علي، وفي نهاية هذه المداخلات، اسمحوا لي بإبداء بعض الملاحظات أيضاً على بحث الدكتور عبدالله التطاوي وكنت أود أن أشير إلى ملاحظات كثيرة ذكر أكثرها في هذه الجلسة، ولكني أريد أن أشير إلى بعض هذه الملاحظات.

باعتقادي أن الموضوع في الأساس كان خطأً في اختياره لأن المكان المخصص لهذه الدراسة مكان ضيق، وجاءت الدراسة كما تعلمون في خمسين صفحة، فموضوع يتناول القصيدة في مئة عام، كيف يمكن معالجته بخمسين صفحة؟. النقطة الأخرى: فوضى المصطلح والأحكام النقدية العامة التي تفتقر إلى تحليل النص، لنأخذ مثلاً على عدم الدقة في استخدام المصطلح حينما يستخدم الباحث كلمة (مدرسة) في موضع من بحثه. المدرسة في الخطاب النقدي لها صفات خاصة، ولها فلسفة معينة، ووسائل فنية معقدة، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تنطبق صفات هذه المدرسة على مجموعة من الشعراء في القران الرابع الهجري. يتحدث أيضاً الخطاب أو البحث عن الطبع، أو ما يسميه (بالسليقة)، ونتساءل في هذا الصدد ما المعايير التي يحتكم إليها الناقد في تحديد (السليقة) والطبع حينما يصدر أحكاماً كهذه. حينما جاء إلى (اللغة) و(الأسلوب) تجاوزهما بسرعة شديدة، بل لم يقف عندهما اعتماداً على أن اللغة والأسلوب أمران معروفان، وكيف يمكن لدراسة كهذه أن تتجاوز اللغة والأسلوب حينما يتحدث البحث عن القصيدة في قرن. هذه ملاحظات سريعة أحببت أن أشير إليها قبل أن أختتم هذه المداخلات، وأعطي الفرصة للزملاء للتعقيب على ما أثير من مناقشات وأفكار وخواطر. أبدأ بالدكتور يوسف بكار، وأعطيه دقيقة واحدة.

الدكتور يوسف بكار:

شكراً لجميع الاخوان الذين تداخلوا وأعتقد أنهم أضافوا معلومات جدلية أيضاً، وهذا هو شأن الندوات وإلا لما عقدت هذه الندوات، ولكن يؤسفني بعض التعميم الذي

ورد في بعض المداخلات، فثمة من قال أن الكتاب سرد للأحداث دون أن يقرأه وفي الحقيقة هذا تعميم لا يقره المنهج العلمي، فالكتاب ليس كذلك وإنما فيه تحليل وفيه توثيق وفيه استنتاجات، والإخوة الذين قالوا بالعرض السردي عندما يقرأون الكتاب أظنهم سيتراجعون عما قالوا، وأخص الدكتور جورجي طربيه، والدكتور عبدالكريم الشريف الذي عمم تعميماً مطلقاً وقال: هذه الدراسات لم تستطع اختراق القشرة إلى الجوهر، ولست أدري من أين أتى بهذا، وهو لم يقرأ بعض هذه الدراسات. أما الدكتور محمد رضوان الداية فبالنسبة لعصر أبي فراس، أنا قلت عصر أبي فراس هو القرن الرابع، وهذا العنوان اختير لي ولم أختره أنا، وكما تفضلت عصر أبي فراس هو عصر المتنبي، أما عن السلبيات، فهذه أيضاً مصادرة على مقولة السرد، حقيقة وبينما كنت أبحث عصر أبي فراس كان همي أن أركز على الحمدانيين، وما دام أنهم كانوا يقتتلون مع أنفسهم، ويكيد كل منهم للآخر، فكيف نتغاضى عن السلبيات الأخرى وهي كثيرة، وهذا لا يعيبهم لأنهم بشر ودولة، والدول أيضاً لها ما لها، وعليها ما عليها، وأرجو أن نكون موضوعيين في دراساتنا، أما الدكتور عبدالله حمادي، ومقولة (كبرياء أبي فراس) نحن نتحدث عن أبي فراس ولا نتحدث عن المتنبي، ولم تكن كبرياء أبي فراس صدى لكبرياء المتنبي، وأنت تعرف ما كان بينهما. وشكراً.

رئيس الجلسة:

الكلمة الآن للدكتور صالح الغامدي فليتفضل.

د. صالح الغامدي:

أيضاً أنا بدوري أشكر جميع الأساتذة الذين عقبوا على تعقيبي، وأبدوا بعض الملاحظات إن كانت سلبية أو إيجابية، وأيضاً أنا سعيد جداً لأنني قد وقفت على أغلب النقاط التي وقف عليها الزملاء الكرام عندما قرأوا هذا البحث وأحب أن أوضح الأمور التالية:

١ – أنا لم أكتب دراسة، وإنما طلب مني أن أكتب تعقيباً وهو تعقيب يشبه ما قمتم به، ولذلك ينبغي أن ينظر إلى مشاركتي من هذه الزاوية.

٢ – ذكرت في المقدمة أني لن أتحدث عن كل نقطة، وإنما تحدثت عن النقاط التي رأيت أن من شأن حديثي إثراءَها.

٣ – النقطة الأخرى هي قضية النثرية، فهو تساؤل مبرر، وأيضاً يحتاج إلى مزيد من البحث والدرس، وقد ذكرت بعض مظاهر هذه النثرية، وما أشار إليه أحد الأخوان من أن العلاقة عكسية أيضاً فقد حدث في القرن الرابع أيضاً أن هناك اندثاراً للشعر وانتشاراً للنثر، لكنني ومن البداية ذكرت بأنه ينبغي ألا نركز عندما ندرس الشعر في القرن الرابع على المتنبي وأبي فراس، والشريف الرضي، ولكن ينبغي أن ننظر إلى الشعراء الآخرين، لأننا ندرس شعر العصر كاملاً ولا ندرس شعر هؤلاء الثلاثة فقط، وشكراً جزيلاً مرة أخرى للجميع.

رئيس الجلسة:

الكلمة للشيخ محمد علي التسخيري.

الشيخ محمد علي التسخيري:

شكراً، قال الأستاذ المدير دقيقة واحدة. قلت إن شاء الله دقيقة حلوة لا أكثر أود أن أشكر كل الإخوة الدين اعتذروا لي لعجمتي ومرضي وأضيف عذراً آخر، وهو عدم تخصصي. فتخصصي في المجال الفقهي. أود أن أذكر للأستاذ الذي ذكر أن تذلل الحبيبة لدى حبيبها، والعاشق لدى معشوقه قوة، في الواقع هذا حل للتناقض. الإمام علي عليه السلام يقول لربه:

«إلهي كفى بي عزاً أن أكون لك عبداً، وكفى بي فخراً أن تكون لي رباً، أنت كما أحب فاجعلني كما تحب» وأؤيد الأخ. بالنسبة للسؤال الذي طرحه الأخ: هل يحق لنا

أن نحاكم الشاعر دينياً؟ أجيب بنعم، إذا كان هذا الدين المنظور إليه يملأ كل جوانب حياة، أبنائه وأتباعه، وإذا كان الشاعر الذي نحاكمه يعلن أنه متدين بكل وجوده فلنا أن نحاكمه دينياً. بقي أمر آخر أود أن أشير إليه، وهو ما ذكره الأستاذ الدكتور من المصطلحات أو التعبيرات التي قالها: هل هي لامية أم هائية؟ أنا لست متخصصاً في هذا المجال فإذا أخطأت أرجو أن يعذرني، وله الحق لأنه المتخصص. وشكراً جزيلاً.

رئيس الجلسة:

للدكتور محيي الدين صبحي رأي فليتفضل.

الدكتور محيي الدين صبحي:

الموضوعات الكبيرة تأتي دائماً بأبحاث ضعيفة، وما انتُقِد به الإخوة مردّه سوء اختيار الموضوعات. فمثلاً (القصيدة في القرن الرابع الهجري) هناك أكثر من ألفي كتاب عن القرن الرابع الهجري ولم يُستوفَ جانب واحد منه، فكيف يمكن دراسة القرن الرابع الهجري كله؟ السؤال أصلاً غلط. والرجاء ممن يضعون الأسئلة في المرة القادمة أن يكونوا أكثر دقة وأن تكون لديهم ملكة تمرس بالنقد، ويعرفون ما هو ممكن معالجته، وما لايمكن معالجته، وشكراً.

رئيس الجلسة

شكراً د.محيي الدين صحبي. وأود أن أشير إلى بعض الملاحظات، الجلسة في الغد ستبدأ في العاشرة صباحاً، وجلسة المساء ستكون مقصورة على بحث د.أحمد درويش، وذلك للتمكن من الذهاب إلى الأمسية الشعرية في السادسة من مساء الغد، والكلمة الآن للأستاذ عبدالعزيز السريع الأمين العام للمؤسسة.

الأستاذ عبدالعزيز السريع:

طلبت الإذن من السيد رئيس الجلسة للتحدث إليكم في ختام هذه الجلسة المتعة وخاصة الأسلوب الطريف الذي تكلم به د.محيي الدين صبحي، وهذا الانفعال الذي

عودنا عليه، والذي نتقبله منه، ونشكره عليه، وأحب أن أوضح فقط أن الذين وضعوا محاور الندوة، واتفقوا على شكلها وحددوا الجزئيات والمفردات هم جماعة من أصدقاء الدكتور محيي الدين صحبي، وزملائه في الاختصاص ولهم نفس الكفاءة في العلم والمعرفة، هم أكاديميون ومحترفون، وفي هذا الجانب لم يتدخل الإداريون ولم يفرضوا شيئاً، بل كان للفنيين الرأي الأول والأخير في ذلك، هذا مجرد إيضاح. وشكراً.

رئيس الجلسة:

باسمكم جميعاً أتقدم بوافر الشكر والتقدير للأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين الذي أتاح لنا هذا اللقاء المثمر في هذا المساء، كما نشكر من المحاضرين د.يوسف بكار، د.صالح الغامدي، والشيخ محمد علي التسخيري، شكراً لكم جميعاً، وإلى اللقاء.

****

الجلسة الثانية

الأستاذ عبدالعزيز السريع - الأمين العام:

هذه هي الجلسة الثانية من أعمال هذه الندوة ، ويسعدني أن يتولى رئاسة هذه الجلسة الأستاذ الدكتور محمد بشير بو يجرة، وأنا أدعوه لتولي الرئاسة، كما أدعوه لأن يحزم أمره حتى نستطيع أن ننجز عملنا في الوقت المحدد، علماً أن المتاح لكل باحث ثلث ساعة، وللمعقب عشر دقائق فقط.

رئيس الجلسة: د. محمد بشير بو يجرة.

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على رسول الله.

الجمع الموقر مرحبا بكم في هذه الجلسة الثانية من الغوص في صلب القصيدة العربية، ومرحبا بكم أيضا في هذه الجلسة التي نتمنى أن تتولد عنها إضافات نوعية في التناول، وفي الطرح، وفي المعالجة . وذلك لأننا لاحظنا بأن الموضوعات المبرمجة في هذه الأصبوحة حسب ما توحي به العناوين، تحمل أشياء جديدة جدا، وأشياء تلد الجديد أيضا . والموضوعات هي ثلاثة للبحث، وواحد للتعقيب .

أول هذه الثلاثة: (اللغة والدلالة والإيقاع في قصيدة أبي فراس) للدكتور فايز الداية.. اللغة والدلالة والإيقاع، وهي صلب القصيدة الشعرية وعمقها وأصالتها .

الموضوع الثاني: «الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس» للدكتور علي عشري زايد، ونحن نعرف جميعا أن هوية القصيدة الشعرية هي الصورة، والموضوع الثالث: ملخص لكتاب «في صحبة الأميرين» للدكتور أحمد درويش . وذلك قصْد تغطية المسافة بين بيتين شعريين عربيين، وذلك تناسباً وانسجاماً مع ما أضافته مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين عندما أضافت احتفاء خاصاً بالشاعر الأمير عبد القادر الجزائري وهذان البيتان هما: يقول أبوفراس:

جـــراح وأســـر واشـــتـــيـــاق وغـــربـــة
أُحـــمَّل، إنـي بـــعـــدهـــا لحَـــمـــولُ

ويقول الأمير عبد القادر بيتاً آخر من ضمن ما خلفه لنا في ديوانه:

لـــهم هـــممٌ ســـمَتْ فـــوق الـــثـــريـــا

حـــمـــاة الـــدين، دأبـــهم الـــنـــضـــالُ

وهذه مسافة زمنية، ومسافة شعرية، ومسافة جمالية .

وسنبدأ بالأستاذ الفاضل الدكتور فايز الداية في موضوعه (اللغة والدلالة والإيقاع في قصيدة أبي فراس)، فليتفضل.

****

الدوائر الدلالية

في شعر أبي فراس الحمداني(*)

الدكتور فايز الداية

مدخل:

١ – تعد دراسة (الدوائر الدلالية في شعر أبي فراس الحمداني) خطوة متقدمة في منهجنا الدلالي، فقد بدأت تحليلاتنا في الأعمال الشعرية المعاصرة، وكان لها شأن في نتائجها وصعوباتها وقدر من الزوايا التي وقف عندها الزملاء النقاد محاورين وطالبين إزاحة لبس فيها، أو هم يتخذون رأيا مخالفاً لا يرتضي هذه الأداة لتحقيق بعض التطلعات التي حدونا جهودنا نحوها(١).

حرصت في هذا التناول لشعر أبي فراس على توضيح البنية اللغوية الدلالية من جهة والتحليل النقدي تجربة شعرية وسمات أسلوبية من جهة أخرى، ومن ثم تتجلى الفاعلية في ارتباط لحمة بين هذين المكونين للقضية النقدية: حقائق نقدية مستمدة بأدوات الدلالة.

ومن المطامح النقدية أن نصل إلى وضع معاجم شعرية دلالية للشعراء العرب على نحو يغني إدراكنا لوظيفة الدلالة في التعبير عن شخصية أو مواقف في الحياة وعن النزوع الفني المتميّز للشاعر في هذا الدائرة – الحقل – الدلالية، وهذا الإنجاز مختلف عن التصنيفات الشكلية لألفاظ اللغة في ديوان من الدواوين، ويعتمد على منطلق محدد ومحكم البناء لنبلغ الغاية المرجوة في قراءة تسبر أغوار النصوص الأدبية(٢).

(*) قدم الباحث خلال الجلسة عرضاً موجزاً لبحثه الذي نثبته هنا كاملاً.

مادام الدرس الدلالي درساً تجريبياً فإنني أشير إلى أساس أبني عليه، وأعتقد أن النقد العربي المعاصر بحاجة إلى تمثله والحوار من خلاله لعقد نتائج يفهمها القارئ وتتناسب مع النص الشعري – والأدبي عامة – ويتفاعل الشاعر المعاصر عندما يطالعها باحثاً عن ملمح له فيها أو يرغب في اقتفائه لعله يتمكن من أدواته وتعميق رؤيته، ذلكم الأساس هو أن يحاكم المنهج النقدي بحسب نتائجه التي صدرت عن خطوط ارتضاها الناقد من ثقافة عربية وأجنبية، وهنا ليس مطلوباً أن يفزع المناقشون إلى الصحيفة الصفراء التي أشار إليها صاحب كليلة ودمنة وكلٌّ يتطلب ترسماً لهذا المذهب أو الآخر لأن مرجعية كهذه مبنية على التبعية تحجر على الاجتهاد والمحاولة، وهكذا نظل نرسف في قيود متتابعة بحرفيتها وقد صدرت عن نقاد في العالم المتقدم!! في كل شيء والمخترع لكل شيء ولا يترك لنا إلا الاستهلاك وفق مواصفاته التي نتقبلها اليوم ونطاوعه في إلغائها غداة غد!! فنهوض الفكر – والنقد بعض منه – قائم على قدرتنا البالغة درجة التركيب بعد استيعاب تيارات في العالم وفي عالمنا: تراثنا! من غير الإغراق في تفاصيل من المتحولات التي تتبع حالة أو مواقف خاصة لا تعمم.

إن تحليل الدائرة الدلالية الواحدة أو الدوائر المشتجرة يمنحنا إضاءات جوهرية في قضايا إشكالية أو غامضة إضافة إلى زوايا الأداء اللغوي والفني، فشخصية درامية تراجيدية مثل أبي فراس الحمداني كانت مدار تساؤلات كثيرة فمع التعاطف والإعجاب بفروسية غامرة وحماسة جياشة نلحظ إخفاقاً متعدداً في الصراع الذي خاضه هذا الفارس سواء في أسره المتكرر وفي مواجهته لقرغويه ونهايته المأساوية وفي صراعه الخفي والمعلن مع أبي الطيب المتنبي!! فهنا تقدم الدلالة معطياتها المادية وتقرب تفسيراً لشخصية أبي فراس.

٢ – رأيت أن أعيد عرض المهاد النظري لمنهج الدائرة الدلالية بعد التعديلات التي اقتضتها دراسة دوائر الحماسة والبحر والغزل عند أبي فراس، ولعلها بالمناقشة والحوار المفتوح علمياً تغنى وتسدد لأداء أمثل وأدق.

* إنّ مفهوم الدائرة الدلالية – لدينا يستمد أدواته من علم الدلالة فيوظف اللغوي للوصول إلى نتائج نقدية تضيء العمل الإبداعي الأدبي، وذلك بترسم آلية الحركة وحيويتها بين الدال والمدلول ومؤثرات السياق التطورية وهي الملونة للدلالة الاجتماعية والنفسية والفنية مترابطة بالتاريخ أو الواقع المباشر، ثم نجد توزيعاً جديداً لمفردات البحث الدلالي في المراحل الإجرائية، ونحن في هذا كله نمتح من أصولنا القديمة ونتحاور مع معطيات الثقافة اللغوية والنقدية في اتجاهات متعددة: الأسلوبية والبنيوية، والموضوعاتية من غير السير في أودية اختطت بحدود لأصحابها[٣].

وسعْينا يتطلع إلى تحقيق توازن وكفاية لإغناء الرؤية النقدية في النصوص الحديثة والقديمة بلا انكفاء محدود المساحة عندما نتشبث ببعض من التراث لانغادره ولا شطط في تعلق بتقاطعات غريبة عن فضائنا الثقافي نمطاً حضارياً وفكرياً واجتماعياً.

* تشتمل الحقول الدلالية التي تستند إليها الدوائر الدلالية على عدد من الألفاظ (أسماء، وأفعالاً، وصفات) تغطي وتستغرق جوانب من الطبيعة والظواهر الحسية في الحياة أو أجزاء من المجردات النفسية والذهنية في النشاط الإنساني، وهكذا نجد أن هذا التقسيم سجله المعجميون العرب فيما أسماه الدارسون المحدثون بمعاجم المعاني: (المخصص) لابن سيده و(التلخيص في معرفة الأشياء) لأبي هلال العسكري و(فقه اللغة) لأبي منصور الثعالبي، أو فيما يقرب منها كمصنفات المصطلحات العلمية (مفاتيح العلوم) للخوارزمي الكاتب.

ثم يتفرع كل واحد من الحقول إلى أقسام وفروع تتنامى عند الاستعمال بحسب الحاجة والثقافة: (البحر، الجبال، الضوء، الليل، الكبرياء، الشموخ، الانكسار، الحزن، المراوغة، الهروب، الاغتراب، الحماسة، المرأة...).

إن الناقد الدلالي يجوس مجاهل النصوص من خلال مؤشرات هذه الدوائر وحقولها بما تتضمنه من مكونات تتطابق مع الأغراض الشعرية القديمة أو القصائد

الحديثة بتجاربها المتضافرة فيها شؤون تتعدد للحياة وشجونها، وقد تخترق الدائرة عدداً من الأعمال الشعرية على اختلاف مجالاتها بدرجات متفاوتة ويتكشف لنا مع هذا التعامد والتفاعل: الظاهر البادي، والباطن المتلامح بذكاء فني.

* يعطي هذا المنهج أدوات لسبر أغوار القصيدة الواحدة وتحليلها من جهة، ومن زاوية أخرى يتيح لنا القدرة على تتبع صورة وعي الشاعر بالعالم وقضاياه على نحو موضوعي بدءاً من اللغة ودلالاتها، سواء في حركتها الخارجية بين الأحداث وأصحابها أو في الإحساس والفكر المستكنّ في العمق، وذلك في مجموع أعمال هذا الشاعر – أو الكاتب عامة – وما يتبلور من شبكة دوائر الدلالية، فهو يجول بين عدد مميز منها يتشكل كالعصب تلتف حوله دوائر فرعية أخرى يقل تواترها وتستكمل موشور الألوان الخاص به، إننا بإدراك هذا التوزيع والتكامل نحدد آفاق الشاعر من خلال عينيه ورؤيته.

رغم حرية القارئ والناقد في تأويل النص الذي ينتجه شاعر أو كاتب إلا أننا ننطلق في الدوائر الدلالية من أقرب موقع كان يقف عليه المبدع فلا نذهب في سبل مغايرة أو مناقضة، ولا نلغي تفرد النظرة والموقف في القصيدة فلا يتم الافتئات على صاحب العمل إلا إذا أُسْقِطَ بعض من كلماته أو أضيفت مفهومات لا يحتملها النص.

ويتوجه بعض من القراء إلى زوايا يسمونها المسكوت عنه، فيكملون ما يعتقدون أنه سد لثغرة غيَّب الأديب موادها، وبهذا يعبرون مسالك وعرة لا تسلم الخطوات فيها، وقد تجور على الإبداع والرؤية في سبيل منجز يقوم على أشلائهما، وأما أن نقارن ونوازن بين ما يبدو من دلالات وما يحتمله الموقف في نظرات أخرى فهذا أمره مشروع إذ ينص بدقة على ماجاء في النص وما نقترحه والقارىء عندها ينحاز إلى واحد من الطرفين أو يشكل لنفسه رؤية خاصة.

٣ – يمتلك الدالّ القدرة على الحركة في الجانب الشكلي وهو بنيته الاشتقاقية الممكنة، وفي الصيغ التركيبية الإضافية والوصفية، وتعدد الصور الصرفية إفراداً

وتثنية وجمعاً والحركة الأخرى هي التحقق في حقول دلالية وسياقات متنوعة، وكل هذا يلقي بظلاله أو يحيط بالدال فيتسع المدلول أو يضيق ويتخذ ألواناً يحملها من المواقع ومؤثراتها، ويتنقل فيما بينها، وهنا نثبت مصطلح (المساحة الدلالية) فهي ليست محدودة بل تتطور.

تتوضح خيوط التلاقي بين الدلالي والنقدي في منهجنا بنقل: ثنائية الدال والمدلول وما يترتب من حالات للمساحة الدلالية إلى الدائرة التي نجدها تتمثل بمجموعة من المفاتيح هي (الدوال): الألفاظ، وتشكل مع كل حضور للدائرة في القصيدة (أو في أكثر من قصيدة) محوراً له قسماته التي تتفق مع المحاور الأخرى للدائرة في دلالات وتختلف في صور وإشارات، وهنا نلتفت إلى نقل دراسة الحقل الدلالي والسياق بقيمه الموقعية المتشعبة إلى سياق القصيدة المركب والمنعكس على الدائرة والمتفاعل معها فهي في آن تتأثر بإشعاعه ثم تعود ملتحمة به وآخذة منه جزءاً يتوحد ويتغير بها.

والجانب الآخر الذي اكتسبه المنهج الدلالي هو تحليل الدائرة الدلالية بالقياس إلى القصيدة عندئذٍ سنجد هذه الدائرة تهيمن على العمل الأدبي/ أو الشعري فنسميها (البؤرة الدلالية)، وقد تغطي مقطعاً أو بعضاً من حركة العمل فهي (المقطع الدلالي)، وقد ترد في لمحة سريعة قادرة على ترك رسالة تقرأ ضمن السطور فهي (الومضة الدلالية) التي يتعدد ظهورها في أغراض كثيرة، وقد تلح على غرض (أو موقف) معين مما يبرز لنا دائرة مشتركة كما سنلحظ عند أبي فراس الحمداني بين دائرة الحماسة ودائرة الغزل وأحاديث الحب.

أما القيمة الداخلية العميقة – إضافة إلى المراحل الإجرائية السابقة – فإنها تتجلى في تحليل المكونات الدلالية في كل دائرة انطلاقاً من الألفاظ الدالة إلى مفهوم الدلالة السياقية المتكاملة في التحقق الأدبي الفني والفكري، فيحتشد الحسي والمباشر والمجازي والأسطوري والرمزي والتاريخي والراهن، والمنتج عبر المبدع الكاتب/ أو الشاعر وعبر المتلقي في إطاره الاجتماعي، وكذلك داخل العمل الأدبي نفسه.

واختيارنا مصطلح (الدائرة الدلالية)[٤] مستند إلى أنه يعبر عن ذاك الدوران بين العناصر الدلالية التي أشرنا إليها على نحو يتكامل فيه، ثم نلحظ الشاعر يفضل عدداً من الدوائر الدلالية التي تدور في معظم قصائده، وتغدو دليلنا على تصور ووعي للعالم ومن فيه لديه[٥].

ونحن في درسنا للدوائر أمام نوعين من المسارات الأول منهما يخص الشعراء القدامى أو المشهورين من المعاصرين وهم الذين عُرفت عنهم أغراض شعرية غالبه أو تناول لمواقف اجتماعية أو سياسية، وهنا يكون دورنا التثبت من حضور هذه الدائرة أو تلك مما يشكل حقلاً دلالياً ثم يتم تتبع مكوناتها وتحليلها.

وأما المسار الآخر فيتوجه إلى شعراء لم تحدد من قبل غلبة أغراض لديهم أو أنه يسعى إلى تبيان جوانب أدق من هيئة الغرض الشعري كتلمس دلالة الخصب والولادة، أو الشموخ والكبرياء فما يدور في قصائد وأغراض عديدة وسبيلنا إلى إدراك دوائر الشاعر الرئيسية والغالبة هو الحدس في القراءة المتأنية للديوان أو الأعمال الشعرية كافة، وإثر اكتشاف الملامح الأولى نعمد إلى استقراء شامل ليستوعب القصائد ويحللها جميعها ويرسم محاورها وخصائصها في متن الدراسة وهوامشها الكاملة.

وبهذا نبلغ مرتبة العلم في المجال النقدي، فالناقد يستعين بذوقه وتفسيره مع ذاك الشمول غير المنقوص، ونستدرك بأننا لا نعتمد ما تتطلبه المناهج الإحصائية الرياضية ونسبها، وإنما هو تقرير للكثرة ومقدارها، والقلة والتوزع وإعطاء قيم موازية لها.

ونلحظ أن المسارين يتكاملان فواحد يهتم بتفكيك عناصر الدائرة حتى تركَّب بمراقبة الناقد الدلالي ومصاحبة تأويلاته، والمسار الآخر إنما هو كشف لاهتمامات لاتبدو ظاهرة للقارىء الذي يمر ببعض نتاج الشاعر ويلمحها الدأب والعين الخبيرة عند الدلالي وقد اجتمع هذان المساران في شعر أبي فراس الحماسة والفروسية، والبحر، وتلوين تعبيري في الغزل.

إننا نعتقد أن هذه العلمية في التطبيق تحمل السمت الموضوعي الذي ينصف المبدع رغم ما قد يعترض معترض به من مخاطر التأويل بعين الناقد ذلك أننا نبسط المادة في الدوائر الدلالية كاملة وهي قابلة للقراءات الأخرى حتى لو كانت متناقضة أحياناً، والحكم الأخير هو القارىء المتبصر بالأصل وبالتأويلات وبواعثها الفكرية والفنية.

يبقى في حديث المنهج وآفاقه جانبان – ١ – المرجعية في هذه الدوائر: فنحن نقوم في البحث الدلالي بالمقارنة بين الدال والمدلول والمرجع في الواقع الخارجي وكذلك الأمر في الدوائر حيث نوازن بين محاور الدائرة في العمل الأدبي ومرجعيات لغوية وتاريخية ومادية وفكرية مركبة مع فارق وهو أننا في الدائرة الدلالية لسنا أمام تطلب لتصوير الواقعي (المعاصر لنا، أو المعاصر للشاعر في الزمن القديم)، وإنما يقدم هذا الشاعر وذاك الأديب رؤية قد يجتمع فيها الوثائقي والتاريخي أحياناً، وقد تصطبغ بانفعال او حلم او تطلع، وفي كل الأحوال إن المرجعية تنور وتضيء، ولا تعطي قيمة معيارية نحاسب صاحب العمل وفقها، ولكنها في كل الأحوال تقدم صورة بعين الشاعر وقلبه هو مسؤول عنها موقفاً في الحياة.

أما الجانب الآخر – ٢ – فهو القيمة الفنية الأسلوبية ومدى الغنى في الأعمال الأدبية التي تُعرض دوائرها، فهل تستوي القصائد والأعمال أم تتمايز في هذا المنهج؟ إننا لا نغفل الترابط بين مكونات الدائرة الدلالية والزوايا الفنية، ونتوجه لنفتح الأبواب ونشرعها حتى يقترب تناولنا من التحليل الأسلوبي والتكامل النقدي إضافة إلى مسؤولية الناقد عند اختياره لمجال الدراسة والنقد دلالياً، ولابد من اصطفائه الأعمال ذات التجارب والمواقف والرؤى الجمالية المتميزة.

* إن منهجنا الدلالي يسعى إلى أن يكون عربي الأداة والرؤية وقادراً على التواصل مع أطراف المعادلة الدائمة: الأديب والناقد والمتلقي، وهنا يغدو تأصيل المصطلح مرتكزاً عملياً وفكرياً[٦].

وتظل غايتنا النقدية إبراز الإبداع بموضوعية علمية من غير أن نتخذ هذه الأعمال أداة لأهداف عقائدية أو ذاتية، ونحترز بأن النظرة المتعجلة قد ترى في عملنا تجزيئاً إلا أن المتأمل يجد ويلحظ جمعنا للمتفرق في إطار واحد تتجاور مكوناته وتعطي خصائصه ومزاياها في تشريح النصوص.

الدوائر الدلالية في ديوان أبي فراس الحمداني

* بدأت دراستنا باستطلاع حول دائرة دلالية واحدة (دائرة الحماسة) وما لبثت أن تفرعت إلى جانبين آخرين هما: الدائرة المتولدة من لقاء (الحماسة بالغزل) و(دائرة البحر) المتفاعلة في شطر منها مع مشاهد الجيوش وأصداء الفروسية والمنداحة فوق مساحات واسعة في ديوان أبي فراس.

بهذا التنوع نحصل على أمثلة ونماذج لحيوية اللغة العربية وتعانق الحقول الدلالية وتوليدها الإيحاء المركب، واستخدام متعدد الطبقات للدال سواء من زاوية التعبير عن حالة نفسية وطبيعة علاقات بين البشر في تقلبهم اليومي وتطلعاتهم، أو من ناحية التحولات الدلالية الفنية مجازاً بمعناه العام الذي يشمل أشكال التصوير المختلفة، وانزياح المساحات الدلالية مع احتكاك مقصود لحدود الدوائر الدلالية وناتج عن تركيبة لصاحب هذا الاستخدام: الشاعر تتشعب عند تحليلها ثقافة لغوية (قدرات اشتقاقية وصياغة مميزة للجملة) ومزاجاً يحدد اختيارات في الدنيا وما تقدمه: (كالفروسية أو الزهد أو النهم أو التعلق بالمرأة...). وروحاً فنية يحملها الخيال ويخترق أسواراً وحواجز تفصل بين عوالم تلك الحقول الدلالية، ونحن أحوج ما نكون إلى معرفة أسرار هذه الكيمياء الهامة لتشكيل أدوات التلقي غير المتناقض أو الغريب مع ما يصدر عن الشاعر أو الأديب، وبالطبع لا نقصد تماثل الخطوات فثمة فروق مشروعة بين ظلال الصور وأصداء الأحداث بين المبدع والمتلقي، وإنما نسعى في تأصيل هذا المنهج لبلوغ مرحلة ناضجة تشف عما هو مستور عن الأعين في الحيز الدلالي فقد

أصلت مكونات الجملة والعبارة واحتمالاتها مثلما هي في المفردة وصوغها الصرفي – سواء الاشتقاقي أو التركيبي – في مصنفات النحويين والصرفيين لكن البحث الدلالي لا يزال بحاجة إلى الكثير من التجارب والتطبيقات ليشتد ساعده ويقوى على قيادة المقاصد والغايات.

وبفضل هذه المادة في ديوان أبي فراس ستمتد أمامنا معطيات الحماسة والفروسية فهي ركن رئيسي لدى الشاعر، وستركز في دائرة حماسة الغزل وتوجز مع البحر المثير حضوره عند الشعراء العرب الذين تعلقوا بالداخل وثقافة الصحراء والبادية، ولم يغامروا قبل العصر الحديث كثيراً في غوصهم أو في أسفارهم بين الأمواج وعواصفها المجددة ولادة مَن يخرج من بين أذرعها القاسية!!

سنسلك ترتيباً متناسباً وفق حجم الدوائر الثلاث فنبدأ بالدائرة المحدودة ثم ننتقل إلى المتوسطة فالأكبر وهي جميعها على درجة واحدة من الأهمية منهجياً لأنها يمكن أن تكون قاعدة تترسم في تطبيقات كثيرة مع الشعراء ودواوينهم.

١ - دائرة البحر في ديوان أبي فراس الحمداني

كيف تتبدى دائرة البحر في ديوان شعري غادر الجزيرة العربية منذ ما يقارب القرون الأربعة وعاش في بيئة تنتشر فيها الأنهار والمراكب وتسمع عن قرب أصوات الأمواج على السواحل الشامية؟ لقد كانت إشارات بازغة محفزة لمتابعة الاستقراء فاجتمع لي قدر يعين على التأمل ويغدو منطلقاً لمزيد من المقارنة بدواوين أخرى وبزوايا الرؤية هنا وهناك وتتضمن دائرة البحر عند أبي فراس (١٧) سبعة عشر موضعاً وفيها (٢٨) ثمانية وعشرون مفتاحاً دلالياً تنتظم في خمس حزم دلالية.

أ - البحر: بحرٌ٦، البحر ١، البحار ٥، خليج ١، الخليج١، ساحل البحر١، بحر العطايا، بحر من الآل، بحر شعرك، بحر الدياجي.

ب - جوف البحر: مياهها (البحار)، ملح، در ٢، صدف.

ج - أفعال البحر: يموج، فيض البحر، لجَّجت، تلجيج (خاض اللجة).

د - سفين[٧].

إنّ الحزم رغم عددها القليل توزعت على خطوط فيها الدال المفرد: بحر، البحار ملح، در، خليج، سفين والمركَّب: بحر العطايا، بحر شعرك، بحر الدياجي، ساحل البحر، ونجد الفعل والمصدر: يموج، لججت، تلجيج، فيض البحار، مما يدل على تعامد بين الأداة والرغبة في حالات متباعدة ومنفصلة وغير نمطية مع أننا سنتابع امتزاج التراث الشعري الصوري مع المشاهدات الحية للبحر، فأبو فراس تتلاقى لديه المصادر، وتظهر بدرجات متفاوتة في الارتباط بالقديم وتطويره.

في استعراضنا للومضات المنتظمة في عدة محاور بحسب الأغراض أو المواقف التي استدعتها – وأسهمت فيها سمات البحر وما يحيط به أو يتضمن بين طيات أمواجه – سوف نتبين إلحاح الصورة عند تداخل دائرة البحر بالسياقات داخل المحاور[٨].

* المحور الأول يدور حول المكان الطبيعي ومع ذلك فهو يحتمل الكناية وإشاراتها، ويظل الثنائي (سيف الدولة وأبو فراس) هو الغالب عليها:

**كأنّ أعالي رأسها وسنامها
منارة قسيس قبالة هيكلِ
سريت بها من ساحل البحر أغتدي
على كَفْر طابٍ صوبُها لم يحوّل

**ولم تَنْبُ عنك البيض في كل مشهد
ولكنّ قتْل الشيخ فينا محرَّمُ
إذا ضربتْ فوق الخليج قبابنا
وأمسى عليك الذلّ وهو مخيّم

**فدت نفسي الأميرَ كأنَّ حظّي
وقربي عنده مادام قربُ

فـــلّـــمـــا حـــالت الأعـــداءُ دوني
وأصـــبح بـــيـــنـــنـــا بـــحـــرٌ ودرب
ظـــلـــلت تـــبـــدّل الأقـــوال بـــعـــدي
ويـــبـــلـــغـــني اغـــتـــيـــابك مـــا يـــغبُّ

** أنـــاخ عـــلى كـــعبٍ بـــأقـــصى ديـــارهـــا
ومن دونـــهـــا بـــحـــرٌ من الآل زاخـــرُ
وأبـــقت عـــلى الـــلـــكّـــام قـــتـــلى ســـيـــوفه
لـــهم من بـــطـــون الخـــامـــعـــات مـــقـــابـــر

** أيـــا أمّ الأســـيـــر لمن تـــربّى
وقـــد متِّ الـــذوائبُ والـــشـــعـــورُ
إذا ابـــنك ســـارفي بـــرّ وبـــحـــرٍ
فـــمن يـــدعـــو له أو يـــســـتـــجـــيـــر

٢ – وأمّا محور المرأة فنراها مع ثلاث صور الأولى يترك أبو فراس لقارئه أن يستخرج صفة البحر التي اقترنت بسماته فارساً نقياً تظل القيم النبيلة لديه كالأطواد لا تهزها نزوات أو نوازغ الضعف أو الجلافة، فهو يصف داره وما ينعم به جيرانه في صحبته:

** شـــديـــد تجـــنّب الآثـــام وافٍ
عـــلـــى عـــلاّتـــه عـــفّ الإزار
فـلا نـــزلت بي الجـــيـــران إن لم
أجـــاورهـــا مـــجـــاورة الـــبـــحـــار

ولعل ملوحة هذي الأمواه في البحر تجعل الحدّ فاصلاً والمنهل مستحيلاً وارتفعت الصفة السلبية لتغدو قيمة إيجابية عالية.

ونراه: يودّع بعض أهله إلى الحج وكانت مشاغل الدفاع والثغور تتطلب بقاءه حيث هو ثم يراهم يغادرون فيهفو فؤاده وترتفع صورة فيها من الواقع ومن التراث:

** تطاولت الكثبان بيني وبينه
وباعد فيما بيننا البلدُ القفرُ
مفاوز لا يعجزن صاحب همة
وإن عجزت عنها الغريريةُ الصُّبْر
كأنَّ سفيناً بين (فَيدٍ) و(حاجرٍ)
يحفّ به من آلِ قيعانه بَحْر
عدانيَ عنه ذودُ أعداء منهل
كثيرٌ إلى ورّاده النظرُ الشزْر

وهنا تتبدى بعض الصور النادرة الممتزجة فيها الصحراء بالبحر كتلك التي وردت عند المرقش الأكبر:

** لمن الظعن بالضحى طافياتٌ
شبهها الدوم أو خلايا سفين
جاعلات بطن الضباع شمالاً
وبَراقَ النعاف ذات اليمين(٩)

ويُطل من بين كنوز البحر درٌّ يقترن في تعبير الشاعر بأشواقه وحالة الوجد:

** أتنكر أنني صبٌّ مشوقٌ؟
ونحن من الهوى لا نستفيقُ
ولي مجموع درّ كل يوم
أفرّقه إذا رحل الفريق
ولي شوق إلى حلب شديدٌ
وقلب بين أضلعه حريق

٣ – وفي محور الحماسة والفروسية يتدفق الرجال وأسلحتهم ويحتشد بهم الفضاء وهنا تحضر صور للبحر متنوعة تحمل قدراً من التفاصيل وليست قوالب منقولة أو مكرورة:

** ألـبـستَ مـالـبـسـوا أركـبتَ مـا ركـبـوا
عُـرِّفت مـاعـرفـوا عـلّـمت مـا عـلـمـوا
كـــمـــا أريت بـــبـــيض أنت واهـــبـــهـــا
عـلى خـيـولك خـاضـوا الـبـحـر وهـو دم
هم الـــفـــوارسُ في أيـــديـــهمُ أسلٌ
فـــإن رأوك فـــأسْـــدٌ، والـــقـــنـــا أجمُ

وينتقل من بحر الدماء إلى بحر السلام وفي كليهما نجاة للقوي وضياع للضعيف، ولعل أبا فراس نقل بعضاً من الأجواء إلى كلماته بالضجيج والجلبة المصاحبة:

** عـلـونـا جـوشـنـاً بـأشـد مـنه
وأثـبتَ عـنـد مـشـتـجـر الـرمـاحِ
بـجـيش جـاش بـالـفـرسـان حـتّى
ظـنـنـت الـبـرّ بـحـراً من سلاح

ثم تأتي حركة الجيش والركب المصاحب ذا الهمّة الذي لا يهدأ في ليل أو نهار ونراها مع خضم الموج وتدافعه وقيم ثمينة يحتويها:

** وكم يـوم وصـلت بـفـجـر لـيل
كـأنَّ الـركب تحـتـهـمـا صـدارُ
إذا انـحـسـر الـظلام امـتـدّ لـيل
كـأنـا درّهُ وهـو الـبـحـار
يمـوج عـلى الـنـواظـر فـهـو مـاء
ويـلـفح بـالـهـواجـر فـهـو نـار
إذا مـا الـعـز أصـبح في مـكـان
سـمـوت له وإن بـعـد المـزار

٤ – تبدو لأول نظرة حالة اقتران الكرم والعطاء بالبحر بسيطة موروثة ولا تدل على تنبّه لدقائق أو جدة «كفٌّ دونها فيض البحار» و«بحر العطايا» لكن الحضور الواقعي يبرز في مقارنة البحر بالخليج وفي اشتقاقات طريفة لا يكثر استعمالها:

** لك بـــحـــرٌ من الـــنـــدى كلٌ بـــحـــر
من بـــحـــار الـــنـــدى لـــديه خـــلـــيجُ
أنت لجـــجّت في المـــكـــارم مـــا كلْ
لُ كـــريم فـــيـــهـــا له تـــلـــجـــيج
فـــكـــفـــاك المحـــذورَ جـــمـــعـــاً ووقـــا
ك الـــذي بـــيـــتَه يـــؤمّ الحـــجـــيج

ثم يفاجئنا أبو فراس بلمحة يتفوق فيها على البحر!! إنه بعد الاقتراب والاقتران يجد مالديه أكثر غنى أو هو يستفيد من مفارقة الملوحة ونقيضها.

** ولـــقـــومي الـــشـــرف المـــنـــيع مـــحـــلُّه
فـــوقَ المجـــرة والـــســـمـــاك المـــرزمِ
ورثـــوا الـــرئـــاســـة كـــابـــراً عن كـــابـــر
من عـــهـــد عـــاد في الـــزمـــان وجـــرهم
نـــحن الـــبـــحـــار بل الـــبـــحـــار مـــيـــاهـــهـــا
مـــلـــح ومـــوردنـــا لـــذيـــذ المـــطـــعم

ولا تكف وجوه البحر عن الظهور وإغناء المواقف فتارة يبسم المدى الفياض وأخرى تتكاثف أردية الظلام وتبث خوفاً في النفوس والشاعر في كليهما يمتدّ خياله وندرك لمعة البحر وقيمه فيه:

** من بـــحـــر شـــعـــرك أغـــتـــرف
وبـــفـــضل عـــلـــمك أعـــتـــرفْ
أنـــشـــدتـــنـــي فـــكـــأنمـــا
شـــقـــقـــتَ عن درّ صـــدف

** خـــلـــيـــليّ شـــدّا عـــلى نـــاقـــتـــيـــكـــمـــا
إذا مـــا بـــدا شـــيبٌ من الـــعـــجـــز نـــاصلُ

وخوضا بنا بحر الدياجي تعسفًا
إذا هاب عنه العاجز المتثاقلُ

إننا في نهاية هذه الدائرة نلمح التلوين الذي أصاب التعبير ونقل مواقف على نحو أكثر جاذبية إلى المتلقي من خلال مفاتيح تدخل في صميم الدائرة البحرية ثم تحيط بها الدوال المساعدة فتغطي المساحات المطلوبة.

٢ - دائرة الغزل والحماسة في ديوان أبي فراس الحمداني

نستطيع القول بأن هذه الدائرة الدلالية من نتائج منهج التقصي والكشف الدلالي فإننا بسبب التتبع الشامل للدوال والمدلولات المؤطرة بدائرة الحماسة عثرنا على قدر وافٍ من الدوال ذات المنبع الحربي والقتالي وما تتفرع إليه من أدوات وما يصحبها من أحداث وصفات ولكنّ عدداً منها اشتبك على هيئة طريفة بأحاديث الحب والغزل لدى هذا الفارس المتفرد على امتداد تاريخ العرب.

من المألوف أن نجد أشعار الفخر وسيماء العنفوان تشملها عند أبي فراس الحمداني، وكذلك يبدو الموقف متوازناً عندما نطالع قصائد أو مقطوعات غزلية يتيه فيها بقدراته ومكانته في قلوب كثيرة وهو يسمو مثالاً للرجولة، وثمة قصص الفرسان في الجاهلية والعصور المختلفة بل في التراث الإنساني وفيها يقبل الناس الوجهين: واحد يتلظى بالنار ويوزع الدمار والموت لأعدائه، وآخر يبسم بل يذهب بعيداً في تعرّفه ألوان المرح الصاخبة، وأما المشهد الشعري الذي وثقته الأدلة المفتاحية من علم الدلالة فهو هذا التناول للتجارب الشعورية العميقة مضفورة بأسلحة وشعارات الجهاد والشهادة!!

لقد كان (ديتشس) صاحب أهم الآراء النقدية التي تؤكد شفافية الدوال على ما يستكن في روح الشاعر ونوازعه التي لا تطيل الاختفاء فشبكة دلالاته تتلامح شيئاً فشيئاً، وسمعنا عبر المدوّنات تعليقات حازم القرطاجني[١٠]، حول ألفاظ تعلق بأغراض معينة ولا ينبغي أن تستخدم في أغراض أخرى، وها نحن أولاء نجد شخصية أبي فراس تعرض من خلال استخدامها الدلالي والفني كثيراً من الملامح والقضايا:

** لقد استطاع هذا الفارس أن يتسامى بحديث الحب إلى مراتب عليا سنرى شواهدها، ولم يكن مغامرات عابثة، فنحن أمام شخصية تحفزها النخوة والمروءة وسمعنا كلماته في حفظ جيرانه وعفته، وكان نداء امرأة من أهل الخصوم الناشزين كافية ليرد أسراه ويترك غنائمه لهذه القبيلة التي ناصبته العداء.

** وتم لهذا الشاعر من خلال هذه المزاوجة ترويض أسلحة الدمار والقتل فتغدو أليفة لا تثير غباراً ولا تصم الآذان، إنها تدجين يحفظ لونين من الحياة لابد منهما، فهو لا ينسى الهمَّ المقيم للأعداء ولما يتربصون به، ولكن الشمس ستشرق وستحمل ربيعاً من حقّ البشر أن ينعموا به.

** لقد أغنى أبو فراس أساليبه التعبيرية صوراً ورموزاً، واحتوى مساره الفني على المدهش الذي يتملك قارئه، وهنا تقتسم الدعابة والجلال الحالة الغزلية الطريفة المستفيدة من تقنيات اللغة ومرونتها في الحركة الدلالية وتضافر السياقات، فإذا كانت الاستعارة عند ريتشاردز وصحبه لقاءً بين سياقين مختلفين وهي بذلك تخترق الساكن والمنفصل فهذا التواصل بين الحقول الدلالية مرحلة مركبة وعليا في إطار الأداء الشعري.

المفاتيح والحزم الدلالية لدائرة الغزل والحماسة

تتوزع المفاتيح الدلالية على ثلاث حزم دلالية تغطي ٢٨ ثمانية وعشرين موقعاً في الديوان ويبلغ عدد المفاتيح مع تكرار بعضها ٦٨ ثمانية وستين:

أ - أدوات الحرب (أسلحة وخيول ودروع): سيف، أسياف، سيوف، سيف الهوى، العضب، مرهف، حسام، صارم، الصقيل، مخذم الجدّ، رقيق غرار، أسهم، سهام، ظبا الصوارم، سهم، نصال، خناجر الباترات، القنا، الخيل، القنابل، من حديد، فضفاضتان.

ب - الجيش والجند: جيش من الهوى، جيش الحبّ، قرن، جبان، عدوّي - حبيبي، العدا.

ج - أحداث وصراع (أفعال، أسماء ومصادر): سل، سلَّت، استللن، رماني، أغرت، هراق دمي، هززن، أسرت، لا تجرحنَّ، تحالفا، يغدو مشمّراً في نصره، يشتهر (يشهر)، استشهد، الجهاد، جهاد محبّ، انتصاري، نصير، مستجير، راميتي، قواتل، مقاتل، قاتلي، جريح الجراح، مقتولين، مكلَّمة، حروب، الغزو، الغازي، الشهادة.

** يلتقي في هذه المجموعة المفتاحية الواقعي الحقيقي والمجازي الرمزي ويغلب المجاز في النشاط الدلالي بين الحقول سواء في التطورات الدلالية أو في الصور الأسلوبية الخاصة بالتعبير الفني، ونلحظ – إضافة إلى وفرة العدد – التنوع في الصيغ الصرفية أسماء وأفعالاً، وهذا يرسخ القيمة والإنجاز بعيداً عن التقليد المكرور مع أننّا نلحظ تأثراً بالموروث الديني والأدبي عند أبي فراس كان يغني النوازع الذاتية للتميّز.

** تعددت ألوان أجزاء دائرة الغزل والحماسة ففيها عدد من البؤر التي خلصت لهذا الموقف بتركيبه المشترك لكنها بؤر قصيرة من المقطعات وليست قصائد طويلة، وهناك بعض المقاطع البارزة في مطالع قصائد، وعدد آخر لومضات سريعة تشعبت في أثناء الديوان وقصائده، وسنشير إلى ذلك في عرضنا لمحاور الدائرة.

محاور دائرة الغزل والحماسة:

١ – نطالع شاهداً على الاستخدام المباشر والحقيقي لمفاتيح دائرة الحماسة في الغزل فيقول أبو فراس ويجمع بهاءً وكرم الأصول إلى ما يليق بحمايتها ورعايتها:

*** وظلاّمة قلدتها حكم مهجتي**
ومن ينصف المظلوم والخصم حاكمه؟
مهاة لها من كل وجه مصونة
وخود لها من كل دمع كرائمه
وليلٍ كفرعيها قطعت وصاحبي
رقيق غرار مخذم الحد صارمه

٢ – ونصادف التسامي ورفع صلة الحبّ إلى مرتبة المهابة والقداسة عندما يصف الشاعر مكابدته بالجهاد، ويتحدث عن الأسى والحزن لفقد الأمل أو للتباعد القاهر بأنه استشهاد، ويخيل إلينا أن الشاعر أوتي حظاً من التأمل والغنى في تداعي الأحداث والوقائع فإنما يحارب الأعداء والغزاة أو من يسعون لاجتراح الحدود والديار، وبهذا تغدو الفروسية معطاءة تستحق كل تقدير عندما تؤوب إلى الحيّ إلا أننا ندهش لجولة أخرى من الجهاد!! فيها طرافة وجاذبية:

** وأكـــتم الـــوجـــد وقـــد أصـــبـــحتْ
عـــيـــنـــاي عـــيـــنـــين عـــلى الـــقـــلبِ
قـــد كـــنت ذا صـــبـــر وذا ســـلـــوة
فـــاســـتـــشـــهـــدا في طـــاعـــة الحب
لاجـــعـــل الـــلـــه رســـيس الـــهـــوى
أشـــدّ ســـلـــطـــانـــاً عـــلى الـــقـــلب

** وإذا يـــئـــســـت من الـــدنـــوْ
وِ رغـــبت في فـــرط الـــبـــعـــادِ
أرجـــو الـــشـــهـــادة في هـــواك
لأن قـــلـــبـــي في جـــهـــاد

** يـــا خـــلـــيـــليَّ خـــلـــيـــاني ودمـــعي
إنَّ في الـــدمـع راحـــةَ المـــكـــروبِ
مـــا تـــقـــولان في جـــهـــاد مـــحب
وقف الـــقـــلب في ســـبـــيل الحـــبـــيب

لا تغيب عنا كلمات «من أحب فعف فمات مات شهيداً» ولكننا ننظر إلى إلفاظ أبي فراس في سياقها المنساب بين حلبات الحرب الحقيقية وهذا التواصل الفني.

٣ – ومن البؤر القصيرة – ومضة مستقلة – التي نلحظ الاستخدام المجازي والرمزي للأسماء الحماسية في الغزل ماجاء جامعاً ومكثفاً علاقة باهرة فهي قادرة على الدفاع والحديث اللاذع لكنها تغرق في خفر ومودة يجعلانها تسلم له بما يقول فيلتقي شعاعان في لمعة مدهشة ومؤثرة في النفوس:

** ومـــفضٍ لـــلـــمـــهـــابـــة عن جـــوابي
وإنَّ لـــســـانه الـــعـــضب الـــصـــقـــيلُ

أطـلت عـتـابه عـنـتـاً وظـلـمـاً
فـجـمـجم ثم قـال كـمـا تـقـول

وقد تكون اللمحة التالية عقاباً لهذا المحب السادر في غيه يظلم من يحب فإذا به في آونة أخرى يتكبد عناء وألماً:

** **فـمن يـجـيـر مـعـنّى الـقـلب مـكـتـئـبـاً؟**
سـلّت عـلـيه جـفـون الـعـين أسـيـافـا
مـاذا عـلى من جـفـا من غـيـر مـا سـبب
لـو أن طـيفَ خـيـال مـنه بي طـافـا

٢ – في هذا المحور نشهد شواهد تمثل الصراع بين المحبين في كر وفر وهنا تستدعي أحوال الفارس – المتمرس في حلبات النضال ولقاء الكماة – إشفاقنا وتعاطفنا، ونبدأ بجزء من مقطوعة غزلية قد يظن قارئٌ أنه من مألوف الشعر القديم وصوره التقليدية، ولا يستدعي أن يفرد في نظام دلالي متطور الاستخدام.

إننا عندما نجمع المفاتيح الدلالية في هذه الدائرة يتوضح لنا التوجه النفسي عند الشاعر والقصدية الدلالية في كل الدوال المستمدة من الدائرة على خلاف ورود هذه الأمثلة القليلة عند شاعر آخر لم نألف لديه تشكل دائرة دلالية متماسكة في هذا الحيز – الحقل:

** **وقـفـتـني عـلى الأسى والـنـحـيب**
مـقـلـتـا ذلك الـغـزال الـربـيبُ
كـلـمـا عـادني الـسـلـوّ رمـاني
غـنْج ألحـاظه بـسـهم مـصـيب
فـاتـرات قـواتل فـاتـنـات
فـاتـكـاتٌ سـهـامـهـا في الـقـلـوب

فالسهام التي تستلها المحبوبة – وتكون العيون الرامي الذي لا يخيب سهمه ولا يخطئ المقاتل – تطل من موروث الشعر الجاهلي إلا أن النص الغزلي عند أبي فراس لا

ينفصل عن النص الواسع وهو النتاج الشعري بكل ما يتضمنه من آفاق الفروسية وظلال المعارك الجادة التي طبقت أخبارها الدنيا في ركاب سيف الدولة ومواجهات الروم، إن القدرة الإيحائية تتجدد في كلمات الشاعر وتحمل شيئاً من ملامح شخصيته عند المتلقي القديم والحديث أي أن الدلالة الفنية تجددت واكتسبت قدراً من الفاعلية والتأثير.

نتابع مقطعاً غزلياً يبين الاستخدام المجازي للدلالة عند تلاقي الحقلين ويبدأ انتقال الدلالة النصية إلى أفق لا تتضح فيه لولا هذا التداخل بين ما نختزنه من ملامح الفارس وما آل إليه في هجوم عاصف للجمال:

** وهبت سلوّي ثم جئت أرومه
ومن دون مارمت القنا والقنابلُ
هوانا غريب شزَّب الخيل والقنا
لنا كتب والباترات رسائل
أغرن على قلبي بخيل من الهوى
فطارد عنهن الغزال المغازل
بأسهم لفظٍ لم تركَّب نصالها
وأسياف لحظ ماجلتها الصياقل
وقائع قتلى الحب فيها كثيرة
ولم يشتهر سيف ولا هزَّ ذابل
أراميتي كل السهام مصيبة
وأنت ليَ الرامي وكلي مقاتل
فلا تتبعيني إن هلكت ملامة
فأيسر مالاقيته منك قاتل

إنَّ هذا النصّ يركز حالة انتشرت في دائرة الغزل والحماسة وهي توليد دلالات من تناقض مدهش فالمرأة تتحول إلى الهجوم وتبادر إلى أسلحة لا تفل ولا تقاوم ونرى الفارس يصف ما آل إليه أمره لسببين الأول مضاء تلك الأسلحة والآخر ضعفه تجاهها الذي يلغي ردود الفعل القتالية.

ومن تشقيقات الدلالة ما تفتحه علاقات الجهاد أو غزو الأعداء الروم الذين يؤجر من يتوجه إلى قتالهم دفاعاً عن المسلمين، فالشاعر يشكو مما حل به ويرى أن من هاجمه لن يغفر له جهاده وغزوه لأولئك الأعداء، وبهذا تنتقل وقائع الحياة الحقيقية التي يخوضها أبو فراس إلى أدق أحاديث الحب في صور مجازية طريفة ورقيقة وتظل متمكنة من نفوس المتلقين لها:

**** أيـــهـــا الـــغـــازي الـــذي يـــغـ**
ـــزو بـــجـــيش الحب جـــســـمي
مـــا يـــقـــوم الأجـــر في غـــز
وِكَ لـــلـــروم بـــإثـــمي

ويجمع الشاعر الدلالة في سياقها المعاصر له وعلاقاته المتشابكة فالمساحة الدلالية لـ«الغزو» اتسعت لقيمة سلبية بالنسبة إلى العدو وقيم إيجابية هي أنها أداة دفاعية تجاه الأطماع المحركة للخصوم الروم، إضافة إلى الأجر والثواب وهو معادل الجهاد مما يجعله تكفيراً عن ذنب أو أخطاء في الحياة، بل يراه بعضهم ذروة في تجاوز الذنوب، وهكذا تتغلغل هذه الأبعاد الدلالية في دائرة الغزل وحديث الحبّ.

وفي الجهة الأخرى تنتفض الرموز القديمة لتعقد مقارنة مدهشة بين الماضي البعيد والحاضر بوشائج تحفّها المخاطر والنوايا المتناقضة وهنا يستمد أبو فراس من ثقافته التاريخية ما يعينه على دعابة ودلالة مركبة، فهو يستحضر مفاتيح الحماسة (سلَ – سيف الهوى – قاتلي) ولكنها تقترن بصراع غريب يعود إلى ذي قار وثاراتها المتجددة في هذا اللقاء الحاسم!! ونحن نرى أن التقاطع والشرر المميز للدلالة والإيحاء إنما قدمه للشاعر معجمه الحافل للفروسية والقتال:

**** قـــاتـــلي شـــادن بـــديع الجـــمـــال**
أعـــجـــميّ الـــهـــوى فـــصـــيح الـــدلالِ
سلَّ ســـيف الـــهـــوى عـــليَّ ونـــادى
يـــا لـــثـــأر الأعـــمـــام والأخـــوال

كـيف أرجـو ممن يـرى الـثـأر عـنـدي
خـلـقـاً من تـعـطّف ووصـال
بـعـدمـا كـرّت الـسـنـون وحـالت
دون ذي قـار الـدهـور الخـوالي
مـا درتْ أسـرتي بـذي قـار أني
بـعض مَن جـنـدلـوا من الأبـطـال
أيـهـا المـلـزمي جـرائـر قـومي
بـعـدمـا قـد مـضت عـلـيـهـا الـلـيـالي
لم أكن من جـنـاتـهـا عـلـم الـلـه
وإني لحـرّهـا الـيـوم صـالِ

ورغم انصراف الشاعر في هذه الدائرة إلى صراع بينه وبين الجمال وسحر الحب فإننا نجد له لمحة تغير أطراف المعادلة عندما تنضم المحبوبة إليه ويغدو الخصام والمكابدة مع الأهل الذين يضيقون منافذ التعبير حتى عند الوداع ومع إشراقة النفس والفرح الغامر لإشارة رمزية منها عند افتراق الطرق والرحلة تغلي في ذات الشاعر الرؤى وتتبدل الدلالة في استخدام مجازي لنجد أن الموت هو ذروة الحياة بحسب الموقع والإطار الذي أحاط به، وترد دلالة (مقتولين) وهي تضم حياة متدفقة:

** بـنـفـسي الـتـي أخـفـت مـخـافـة أهـلـهـا
وداعي وأبـدت حـين أبـدت لـنـا رمـزا
فـلـم أر مـقـتـولـين مـثـلـي ومـثـلـهـا
أذِلا وإن كـانـا لَـعَـمْـر الـهـوى عَـزّا

دور الدائرة الدلالية في قراءة النصّ

إن المهمة التي نراها لدراسة الدائرة الدلالية – ونخص الحديث بدائرة الغزل والحماسة – تدور حول تهيئة القارئ المتميز، الناقد ومن ثم سائر القراء للنظرة الثانية بعد الاطلاع على معطيات الدلالة – المفاتيح، والمحاور ثم تشقيقات وفروع للوحدات

الدلالية – وعندها يغدو النص الواحد متصلاً بإنجازات الشاعر في أرجاء الديوان وقصائده، وتنعكس وتتجاوب أطراف الأحاديث، وتتسع الاحتمالات في التأويل على نحو موضوعي من غير افتئات على إضافات خاصة لهذا القارىء تظل من حقه إلا إذا ناقضت الحقائق الأساسية التي يفصح عنها النص.

إن ما نشير إليه من قيم تتأكد مع درس الدائرة ينصرف الى تحليل الوحدات الدلالية ومدى مساحتها، وكذلك الوقوف على طبيعة تشكيل الدلالة التصويرية خاصة في حالات ترددها الذي يرتفع بها فوق المرور العابر لصورة عابرة في قصيدة أو مقطع، والدليل على هذه الزاوية أننا بفضل جمع المفاتيح والحزم نتبين ما الذي منحه الشاعر حضوراً مطوراً واستخدمه رمزاً لما يخالجه من إحساس وما نتج عن ثقافته الذهنية والنفسية والعملية.

٣ - دائرة الحماسة الدلالية في ديوان أبي فراس الحمداني

إنّ دراستنا لدائرة الحماسة الدلالية في شعر أبي فراس الحمداني ليست كشفاً لغرض شعري أو لتوجه فكري أو نفسي مما لا يعرف بصورته العامة بين النقاد والدارسين، ذلك أن شخصية هذا الشاعر تداول الناس أشعارها عرفت القسمات العامة لنزوعه إلى تصوير الفروسية والإعلاء من شأن الحفاظ على الأمة في مفترق هام من تاريخها، وعلى بوابة ستعرف خطراً مدمراً وماحقاً بعد حين من انقضاء دولة بني حمدان في حلب وما كانت بسطت جناحيها عليه، لقد عبرت من تلك البوابة الشمالية للأمة العربية الإسلامية جحافل أوربة التي موهت أطماعها وكوامن الكراهية برايات حملت الصليب.

وكانت حماسة الفارس الحمداني تتعالى في قصائد الفخر وكذلك ماكان من مديح لسيف الدولة، وعرف الأدب العربي نمطاً من الشعر متصلاً بهذه الفروسية، إنه ذاك النداء الذي صدر عن أبي فراس في مدة أسره وقد مزج فيه تصوير القيد النفسي والمادي، والرغبة في العودة الى موقع ضروري لقومه للدفاع عن الحمى والديار،

ولنفسه كيما يتنفس الهواء الذي ألف على صهوات الجياد وبين طيات النقع تتكاثف لكنها تنور طريقاً يعرفه من نشأ بين القراع وانتظار الجولة التالية.

كانت الروميات قصائد فريدة في دأب شاعرها على متابعة القول في جوانبها، والغوص في تفاصيلها وتقليب الوجوه، والدوران حول القيم التي أرادها مناظرة لوجوده وهنا ترددت أصداء النضال على أطراف الثغور في الماضي الذي سبق الأسر، وتلامحت المشاهد التي يعد نفسه لها بعد أن تفك قيوده.

نتطلع من خلال الاستقراء الشامل للديوان إلى تحديد الأدوات اللغوية الدلالية التي استعان بها أبو فراس الحمداني في التعبير عن الحماسة والفروسية في هذه الحقبة – القرن الرابع الهجري – إثر تطور الحياة ووسائل القتال والقيم الفكرية والنفسية المتعلقة به.

وتنفتح مجالات لتحليل التعبير الفني سواء في عمق سبره للأغوار أو في تنويع وسائله الأسلوبية من خلال التعامل مع قدر من الدوال في الدائرة الدلالية، وهنا نرصد اختيار الشاعر والمحيط الذي يدور فيه.

ثمة جانب – لابد أن يثير نقاشاً وخلافاً – يعتمد على تحليل البنية العميقة أو التحتية لهذه الدائرة الهامة في شعر أبي فراس وحياته، وبحسب ما نعثر عليه من مفاتيح نقدر المدى الحربي الذي استطاع أبو فراس بلوغه وهكذا نقترب من تفسير مساره التاريخي والأحداث الكبرى التي مر بها.

ذكرنا في المهاد النظري لمنهج الدائرة الدلالية أننا لا نسأل الشاعر أن يستوعب ماهو متداول في الحقل الدلالي، ولا أن يوثق الحقائق المادية أو التفاصيل المجردة، لكن ما يختاره هذا الشاعر يكشف ماهو مستقر في أعماقه يشغله ويتبادر إليه دائما أو يشعر بأهميته ومن هنا نحاول بدورنا رسم عالمه – هو – المادي والنفسي والفكري بأدواته ومنطوق ماجاء لديه.

هل نحرز في هذا السعي اللغوي والنقدي قيماً تزيد على ما أنجزه النقد من قبل؟ لقد أنشئت دراسات عديدة رسمت صوراً للشعراء والأدباء من خلال نتاجهم مباشرة

وقارنت ذلك بالأخبار التي حكت روايات اقتربت منها أو ابتعدت لكنَّ توجهنا مختلف أولاً في النهج العلمي المستند إلى الاستقراء الشامل وبذا تغدو النتائج موضوعية وقابلة لقراءات عديدة بعد إنجازها والجانب الآخر هو تدقيق الأداة اللغوية بتهيئة المادة التي بنيت العبارات والصور منها وهي الدوال ثم المدلولات في إطار كل دائرة ويتدرج الدرس لكشف العلاقة بين الدوائر الدلالية سواء في تطور دلالي أو استخدام مجازي ورمزي.

دائرة الحماسة والديوان

بلغت القصائد والمقطوعات الشعرية في ديوان أبي فراس (٣٧٧) ثلاثمئة وسبعاً وسبعين، وتراوحت مابين (المطولة الشهيرة في أيام بني حمدان) والمقطوعات الصغيرة في عدد من الأبيات يقل عن العشرة، وبمراجعة حضور دائرة الحماسة نطلع على (٣٣) ثلاث وثلاثين بؤرة دلالية، و(١٩) تسعة عشر مقطعاً دلالياً في قصائد، و(٥٢) اثنتين وخمسين ومضة دلالية برزت في القصائد فيبلغ مجموعها (١٠٤) مئة وأربع مرات، ونحن لم نفصل بين القصائد والمقطوعات لأن قيمة حضور المادة الدلالية يتمثل في مكانة تتأكد في الخاطر والانفعال، ويبقى الجانب الكمي متناسباً داخل القصيدة والمقطوعة، وفي زاوية أخرى نتابع حضور المفاتيح الدلالية للدائرة فتبلغ (٨٨١) إحدى وثمانين وثمانمئة مرة، وهنا نشير إلى اللفظ المفتاحي قد يرد مرة أو أكثر سواء في صيغة صرفية – شكلية واحدة أو في صور متقاربة (تعريفاً وتنكيراً، إفراداً، تثنية، جمعاً، المصادر، صيغ الأفعال المختلفة زمناً وأوزاناً وارتباطاً بالضمائر..)[١٢].

المفاتيح والحزم الدلالية لدائرة الحماسة

ننظّم ترتيب المفاتيح الدلالية في ثماني حزم كل منها تضم ما تآلف في جانب من جوانب التعبير عن شخصية الفارس وخصومه وأدوات معاركه من الأسلحة والخيل إضافة إلى جوانب هي الحرب ومواقعها على الأرض وهنا لم نتتبع أسماء العلم في

الأماكن وإنما بحثنا عن تسمية الطبيعة أو الموقع من حيث هو ظرف يحتوي الأحداث والبشر في صراعهم الناشب، وثمة حزمة عريضة احتشدت فيها مواد تتسم بقدر من التنوع تحت عنوانها الواسع: أحداث الحرب والقتال بين الأطراف فههنا لم يكن كافياً تتبع صيغ الفعل واشتقاقاته دلالة على الحدث، بل امتد الأمر إلى المصادر، ومشتقات أخرى، وصفات واحتفظنا في السرد والتصنيف بمركبات من الجمل أو حالات الإضافة، ولعلنا نعود ثانية إلى فكرة تدقيق هذه الحزمة للوفاء بتقديم مادة ذات جدوى في التحليل والموازنة لأشعار الديوان ودائرة الحماسة، وأفردنا حزمة لزاوية جديدة في تأثيرها ضمن مفهوم الحماسة والفروسية وهي: الأسر ومحيطه فقد كانت حالة أبي فراس فريدة في تعبيرها أولاً، وفي وقائع حياة الفارس في تلك الحقبة التاريخية التي تحكّم فيها المكان والجغرافية، وطبيعة التجمع البشري بين الطرفين: المسلمين والروم، وسنبدأ بعرض التصنيف والإحصاء[١٣]:

١ - الحزمة الدلالية الأولى: عدّة القتال

* السيف، بالسيف، للسيف، كالسيف، مثل السيف، سيفٌ، سيفي، سيفك، سيفه، سيف الهوى، السيوف، سيوف، أسياف، الأسياف، سيوفنا، سيوف الهند، أسياف لحظ.

** أبيض، أبيض صارم، أبيض باتر، مما تطبع الهند، البيض، البيض الخفاف، البيض الرقاق، بيض الهند، بيض رجالها، بيض الصوارم، بيض النصول، بيض السيوف، رقاق.

** حسام، الحسام، الحسام الهندواني، الحسام المشرفي (فاصل)، الحسام المخذم.

** المهنّد.

** حدّ السيف، بين حدّيه، حدّ المشرفي، حدّ الظبا، مخذم الحدّ.

نصل السيف، نصلٌ، النصال، النصول، المناصل، الظبا.

ذُباب (السيوف)، مضرب، المضارب، غرار سيفي، قائم سيفي، رقيق غرار، الجفن، باتر، البواتر، الباترات (رسائل).

صارم، الصارم، صوارمه، صارمه، العضب، مخذم الحد، الصمصامة الخذم، المشرفي المخذم. العذبات حمر، زرق (سيوف/ رماح)، رقاقات الظبا، مرهف (زاد السيف) صقلاً، (كالصارم) الصاقل، الصوارم (عيون ظباء) تلمع (البيض)، أبيض وقَّاع، فاصل، قاضب، الخفاف (البيض).

* الرمح، رمح، رمح رديني، رمحي (أخي) الرماح، (مشتجر) الرماح، (ألسنة) الرماح، (كفالات) الرماح، الأرماح، أرماحنا.

* القناة، قناتي، القنا[١٧].

** سنان، أسنته، السنان، أسنتها، الأسنة.

** أسمر (ذابل)، أسمر (مما ينبت الخطّ) السمر، سمر الرماح، العوالي.

** الأسل (الطوال).

** الخطّي، مما ينبت الخطّ، المرّان (ذوابل)، القضب، (بحدّ) قضيب.

** الحراب.

** أكعب الرمح، أعقاب رمحي، أطراف العوالي، عامله (الرمح) أصوات القنا، الطوال، زرق الأسنة، قانيًا (الرمح)، الأصم (السمهري) وشيج، مشتجر (الرماح)، متشاجر، مشتجر (العوالي)، يخطر (الرمح) خواطر (الرماح).

ثقّف منأد، المثقفة، المثقفة الطوال، المثقف، (كلّ) مثقف، غير مثقف.

تختلف (القنا)، مشرعات (الأسنة)، وقع المسامير.

* سهم، صائب النصل، مقصد.

السهام، سهامها، أسهم – القسي (المطايا).

** خناجر (ألحاظ العيون)، عتادي (نفس أبية)، عدد الشجاعة، (قلبي) من حديد، سلاح.

* الدرع، درعيه، دروع، اليلب (درع من جلد)، نسج داود، لأْم، السنور، منّاع (الدرع)، سوابغ، السابغات.

* حُبُك التريك (بيضة الفارس) مغافر، المجن.

* الأعنة، الخيل، جياد الخيل، بخيل (لاتعاند)، بخيل (من الهوى)، صهوات الخيل، شزّب الخيل، المسوّمة، الضمر، الخيول، سرب الخيول، الشقر، جرد، الخيل فوضى.

** فرسي، كلّ حصان، الجواد، الجياد، القنابل: (طائفة من الخيل)، قب البطون، طويلة الأرسان، المنيعي، مهري.

سابق، سابقة، السابقات (الضوامر)، سوابق، بنات السبق، بنات البكيريات، مصطحبات، سابح، سرج، (سير الخيل) الشدّ.

٢ - الحزمة الدلالية الثانية: الجند والمقاتلون والأعداء

** ابن الضاربين، أخو ملمات، أخو الهيجاء، (تحت) بني الكفاح، (أن) بني الوغى.

** قساور، أسد قساور.

الأسد، أسد، أسد الشرى، أسود الحرب.

ليث، كالليث، كالليوث، صيغة الليث.

** الفارس، صحن خدّ الفارس.

فرسان، الفرسان، فرسانها، الفوارس، الفارسين.

البطل، الأبطال، الشجاع، الباسل، الشمّ، رجال وغى، مدّرع، (عصب) الدارعين، (طعان) الدارعين، (دماء) الدارعين.

** ربّ الجيش، الغازي، (مع) الغازين، مغاور، مغير، العساكر، فتية، فتيان صدق، الكميّ، الكميّ (من الأعداء)، كماتهم، الكماة.

** مجالد، محارب، رجب المقلّد، طويل نجاد السيف، المحامي، المحامون، مدججّ،

مستلئم، مروي القنا، موتم (أولاد الأعادي)، طيّار الضلوع: راميها (السهام).

** الأعادي، الأعداء، العدا، عداته، (مهج) العدا، عدوّ، أبطالهم (الأعداء)، الرقاب، القرن، الخصم، مصفود، مكلَّم، مضطغن، بلغت قلوبهم الحناجر.

٣ - الجيش ومرادفاته وأجزاؤه (الحزمة الدلالية الثالثة)

الجيش (٢٣ مرة)، الجيوش، جيش (لجب)، جيش (عرمرم)، بجيش، جيش الحب، جيشك، جيشه، غرب الجيش، القلب، الجناح، جنباته، الخميس، جحفل، بين الجحفلين، كتيبة، الكتيبة، الكتائب.

٤ - الحزمة الدلالية الرابعة: الحرب

** حرب، الحرب (٢٢ مرة) الحروب، مَعْرك.

** يوم الأحيدب، يوم الشراة، يوم الخالدية، الوغى (٧) يوم الوغى.

** غزوة، غزوة بالس، المغازي، غزوك.

** في غارة، الغارات، غارات الزمان، مغار الجيش، المغار، مغاورة العدا.

** جولة حرب، وقعة، بوقعة، الهيجاء، يوم الهياج، الغمرات، معمعة، أزمة، يوم كريهة.

الحزمة الدلالية الخامسة: الأرض ومواضع الحرب

** أرضٌ، المعاقل (تخرُّ لنا)، حصن، حمى (قومي)، منيع الحمى، الثغر، ثغر، ثغر الدمستق، مثغوراً.

** الرهج، مراميها، جوّ، تحت العجاجة، العجاج.

٦ - الحزمة الدلالية السادسة: أحداث الحرب وأفعال فيها وصفات.

أ – تستباح (أرواح الفوارس)، (حتى) يبيحوه، بطشت، (ألم) أثبت، أثبتنا، ثقفت

(رمحي)، يثلمها، أسا (داء ثغر) أثارت، ثار، ثرنا، ثوَّر.

** أُجْحرت، سيجرّ (حرباً)، جندلوا، جنَّب، تجتنب (الليوث حماها)، جاش (بالفرسان)، حاربوا، تحارب، لا تحرز (الدرع)، احتز (رأس) يحطمها، حمى، (الرمح) يخطر، خضتَ (الأسنة)، (مما) تخيلت (من الخيل)، دفقت الرمح، دارت، استذأبت.

** رمتك (يد الدهر)، رمتني الليالي، رمتك (مطايا)، رمته (سيوفنا)، يرديه، أردى (أخاك)، لم ترعه (الدوائر)، روي (القنا)، ترتوي البيض، تسفر (عن زئير)، أسري، سقناهم.

** سلّت (سيوفه)، سلّ من طرفه، شتتناهن، شجرت (الرماح) نشردهم، لا تشعلن، شنَّ (خيلاً)، يشتهر، صبت (على الأتراك)، يصدم (القلب)، صارمه، (هلا) صفحتم، صلنا (في غره).

** ضاربت، أطعن، يطاعن، يطعنهم، نعتقل (الصم العوالي)، طاردت، أضمرت المهاري، عاديته، عففت، غصت (بالقلوب الحناجر) أغالب (فيه نفسي)، غزا (الروم)، غالب (الأيام)، نغلب (الحميّة بالحلم)، لا يغمد، ضاربوا.

** أغرن (الخيل)، نغير (في الهجمة، جماعة الجمال) تغور (ملك الروم)، أغار، فتحنا (للحرب)، فتكنا، كرَّ (قومي)، فل (مضرب). فُلّل (حدّ المشرفي)، فلت (سيوفه سوابغ)، ألم تفنهم (سيوفنا)، قصدنا (بضرب)، قتلنا (من لبابهم)، قاد، أقود (بنات السبق)، كففت، كفوا، (هلا) كففتم، نكفيه (الأعادي)، تكنفك (الأعداء).

** لاقينا (الفوارس)، يلاقيك منا، نشبت (أظافره)، لا تنشبوا (الحرب)، أناضل (عن أحساب قومي)، ننكّب (عنهم فرسانهن)، أهجمهم (على جيش)، هز (أطراف القنا)، هزَّ (ذابل...)، أوطأ (خيوله حِصْني..)، مكَّنه، ألقى (الكميّ).

** يمتنع (حصن)، لم تنب (عنك البيض)، نبون، تنادوا، تناديني (الفوارس) نزعنا (الملك)، ننظمهم (طعناً)، أنفذنا (طعناً)، نفيتكم عنوة، تنمرت (أذؤب البيداء)،

تنوشني، ننتهك، علَّ (القنا)، نزالِ.

منعت (حمى قومي)، أوقعَ.. وقعة.

ب – ** الثأر، جهاد، حط السيف (أعمار اللقاح)، الحميّة، خوض (المنايا)، خوض (الحتوف)، السجال (الحرب)، الشجاعة، الشهادة، صبْر، ضرب، ضراب، الطعن، مر الطعن، الطعان (المر)، طعان غلام، عداوة، عزم، عزمة، الغدر، غزوك، الكرّ، الفر، الفرار، قراع.

** اقتسار، قسراً، القتال، هبوات القتال، نهاب، نهاب (أمواله للطالبين)، نهل، وخز السهام، وقع الصوارم، الأمان، انتصاري.

ج – مقدام، (همم) مثقفة، مثكل (الأمهات)، مثاور، ثائر (النفع)، (من هو) ثائر، جريء (في الحروب)، جبان، جروح جرار، المجاهر، مجير (أصاب قلبي غزال فمن؟).

** دائر، الدوائر، أراميتي، الرامي، سليب (بالرماح)، سورة الحرب، مساور (فارس)، شديد (على البأساء)، مشتمل (بالصبر) مدّرع، صافح، غافر، منصلتاً، طعنات (ماجد)، (الجيش) المعبّا، عطّاف (على الغمرات)، غازياً، أغورهم على حي، الفتاك (الفارس)، قواتل (فاترات)، قناص، نزّال، (أكباد) مكلَّمة، أهجمهم (على جيش)، المتواتر.

** أمنع جانباً، أمنعهم، المنع، ممتنعاً.

٧ - الحزمة الدلالية السابعة: ما يلحق الحرب: قتل وموت

** قتلت، قتلنا، القتال، قُتِلتُ، قاتل، قواتل (فاترات) قتيل مضرج، قتلى (الحب)، قتيلك (في الهوى)، كلي مقاتل.

** دم المهج، دماء الدارعين، (بحار بعض خلجانها)، دم، يراق دم، يودي دم، مهج العدا، دامية الجراح، كأفواه الجراح.

** الموت (قدامي)، موت بني أبي، قسمة الموت، للموت صابر، الموت (عاراً)، شعث المنايا، الردى.

٨ - الحزمة الدلالية الثامنة: الأسر ومحيطه

** الأسر، (زرت خرشنة) أسيراً، رددت أسيراً، أسير الجسم، أسير القلب، أسير (بالحديد مكبل)، ذاك الأسير، الأسرى، أسارى، أم الأسير، أسيره، أسرتِ (في الهوى).

** القيود (موثقة)، في القيود، للقيد ضفائر، السبي، رسفان في القيود، ردّ السلب.

* مؤشرات في المفاتيح والحزم الدلالية لدائرة الحماسة.

١ - يمكننا وضع إشارات لمسار التحليل الذي يقوم على هذا المعجم الأولي لدائرة الحماسة عند أبي فراس، **وأولها** أننا نجول في الأرجاء ونسعى لتفحص الأسلحة، ونعاين الرجال، ونوازن بين المعارك وما تقتضيه من حركة كل ذلك من خلال عيني الشاعر الفارس، فهو ألح على أنواع محددة من عدة القتال: السيوف، والرماح، والسهام، وانتبه إلى الدروع، وراقب الجياد، وكان حريصاً على ذكر الصفات اللازمة للأسلحة الماضية والحادة والخيل السابقة، وحدد جزئيات ذات دور وفاعلية لهذه الأدوات.

وهو يتابع الجنود بين الطرفين في الجيوش ويعطيهم سمات عامة للقوة والشجاعة ويقرنهم بالليوث وينعتهم بالأبطال - حتى في طرف العدو - أو ببعض الأفعال القتالية، وفي مجال المجابهة والصراع في المعارك انتثرت أحداث ونشاطات حربية عديدة ومفصلة.

٢ - ولنا أن نطرح تساؤلاً في الخطوة الثانية وهو: هل كانت هذه الأسلحة وحدها المستعملة أم أنَّ الشاعر رآها رمزاً (فيه قدر من الاتساع من حيث تكرار وروده في القصائد والمواقع بحسب ما أحصينا في مقدمة فقرة الحزم الدلالية) لما يجري والتفت في أحاديثه الحماسية إلى جوهر الغرض من القتال وهو الجهاد ورد هؤلاء المعتدين وإبقائهم على مبعدة من الأهل والديار، ومن التوغل في ديار الإسلام؟ إن طبيعة التوجه، أو زاوية الرؤية تغدو فيصلاً في الأمر، ونحن لا نفتي في الموقف إلاّ بعد مقارنة بمرجعية تاريخية

حتى ندرك التطابق أو التداخل الجزئي بين المساحتين: ما كانت عليه الأدوات الحربية، في عصر أبي فراس وما جاء في شعره كما عايناه في المفاتيح والحزم الدلالية.

ويتبع هذا الحديث نقطة أخرى تتوقف على جانبين: الأول ماهو صريح في قصائد أبي فراس الحماسية والآخر يتبين بعد مراجعة تاريخية لوقائع العلاقات بالروم والحروب التي نشبت في الثغور مع توكيد التفاصيل المكانية (الحصون، المدن وأسوارها، ارتباط هذه المواقع بالعمق لدى الطرفين: المسلمين والروم)، ونقصد من وقفتنا الثانية الخطط الحربية والتدبير ورسم خطوط الصراع وما يكون من احتمالات وهنا تبرز – من خلال أبيات لأبي فراس في أسره – انتقادات قومه له في عدم تدبره ووقوعه في فخ العدو، وكان رده عاماً ومعلقاً على أن هذا شأن لا مفر منه، فلم غاب الفكر الحربي أو لنقل التخطيط في منطقة ملاصقة لحدود هؤلاء الأعداء الروم؟ فقد عانى سيف الدولة من جراء تكاليف أسر أبي فراس خاصة وأصحابه عامة.

ولعل طبيعة الصراع والمناطق الجغرافية الجبلية الوعرة، وامتداد خطوط الثغور لعل ذلك لم يتح تدبيراً محكماً لحركات الجنود والقادة في الجهتين لأن المسلمين في دولة بني حمدان كان يأسرون من جيش الروم قادة ورجالاً.

٣ – والتساؤل الثالث حول الحزم الدلالية ومفاتيحها يتطلب مسايرة لذلك التنوع الداخلي للمفاتيح (السيف، الرمح.. والجيش والرجال، والحرب..) فنحن نجد المترادفات فيها، وكذلك الوجوه المتعددة بحسب الصفات المقرونة بها: أبيض صارم، أبيض باتر، سيوف زرق، سمر الرماح، العوالي، المثقفة الطوال، الخيل المسومة، قبّ البطون..

فهل كان التعبير الفني في هذه الدائرة مستفيداً من التعدد والتنوع ليقدم ما يعمق ويؤكد زوايا في الحالة أو الموقف سواء لدى الشاعر أو لدى من يتحدث عنهم؟ ولعل نتائج التحليل تمنح الدارس قدراً أكبر من طريقة الاستفادة من الدوال والمساحات الدلالية المتغايرة بينها اتساعاً وضيقاً.

وقد يكون للتدقيق بين التناول الحقيقي المباشر والآخر المجازي نتائج تقود إلى غنى

وحيوية فيما تعطيه الدائرة الواحدة وفيما يترتب على اشتباك الدوائر الدلالية المختلفة، وقد اخترنا في دراستنا هذه الجمع بين ثلاث دوائر للولوج إلى مثل هذا التحليل وقد برزت بعض النتائج خاصة في تداخل الحماسة بالغزل وحديث الحب الذي يتردد صداه في التعبير الرمزي والمجازي، وكذلك الأمر في بعض لمحات دائرة البحر.

❖ محاور دائرة الحماسة الدلالية:

يشكل الحديث عن البأس والشدة والتمرس بالمهارات الحربية القتالية المركز الذي يلتقي عنده معظم ماجاء عند أبي فراس الحمداني في دائرة الحماسة الدلالية، ولكننا نلحظ تنوعاً في زوايا تختلف من تجربة الى أخرى ويضيء الشاعر بعضاً من الملامح التي يعتز بها فارساً ونبدأ بتبيان هذه المزايا في البؤر الدلالية وهي التي ملأتها أحداث الفروسية وشمائلها وفي المقاطع التي تنصرف في جزئها الأول إلى عدد من الأغراض كالغزل وحديث الصحبة والشباب، أو الفخر بالأسلاف ومكارمهم، أو العلاقات بالقبائل.

** نجد عدداً من الأعمال تتضمن منافرة مع الخصم سواء كان رومياً أو كان من القبائل الناشزة التي أدبها أبو فراس مع جنده، أو سيف الدولة الذي كان يصحبه الشاعر ويعتز بالإسهام مع قائد فذ وشجاع.

*** ولما ثار سيف الدين ثرنا**
كما هيّجت آساداً غضابا
أسنته إذا لاقى طعاناً
صوارمه إذا لاقى ضرابا
دعانا والأسنة مشرعات
فكنا عند دعوته الجوابا(١٤)

** وتنطلق نفس الشاعر على سجيتها عندما ينتشي بانتصارات له يعين فيها الأهل والأصحاب، ونراه يتهلل عندما يقدر على العفو والسماح وهو يستجيب إلى نداء النساء بعد أن غرر بهن رجالهن بسوء التدبير وحرب آل حمدان.

*** تواصت بمر الصبر دون حريمها**

فلما رأتنا أجفلت كل مجفلِ
فبين قتيل بالدماء مضرج
وبين أسير في الحديد مكبل
ولما أطعت الجهل والغيظ ساعة
دعوت بحملي أيها الحلم أقبل
بُنيّات عمي هن لسن يرينني
بعيد التصافي أو قليل التفضّل
رددت برغم الجيش ما حاز كلّه
وكلّفت مالي عزم كل مضلل[١٥]

** وهو في قصائد ومقطوعات يبرز انتصاره على الخصم الذي يولي الأدبار رغم كثرته، وفي إشاراته إلى منجزات الأسلاف الحمدانيين تغدو كلماته سريعة بسبب تعدد المواقع وحشد الرجال في التسلسل التاريخي مع جسامه الأحداث:

** فأول من شك: المجيد بعينه
وأول من قدَّ: الكميّ المظاهرُ
غزا الروم لم يقصد جوانب غرّة
ولا سبقته بالمراد النذائر
فلم تر الا فالقاً هام فيلقٍ
وبحراً له تحت العجاجة ماخر[١٦]

** وفي قصائده الرومية ينضح الأسى ويبدي التجلد لكنه يظل رافعاً راية تسجل مآثره في الحماسة والفروسية أو هو يطمع في أن يعود إليها مدافعاً ومنافحاً عن قومه وهنا تتوضح نماذج فيها مقاطع حماسية مع أغراضها الأخرى:

ولا تنكريني يا بنة العم إنه
ليعرف من أنكرته البدو والحضرُ
ولا تنكريني إنني غير منكر
إذا زلت الأقدام واستنزل النضر
وإني لجرّار لكل كتيبة

مـــعـــوَّدةٍ أن لا يـــخلَّ بـــهـــا الـــنـــصـــر
وإني لـــنـــــزَّال بـــكل مـــــخـــــوفـــة
كـثـيـر إلى نـزالـهـا الـنـظـر الـشَّـزْر
فـأظـمـأ حـتى تـرتـوي الـبـيض والـقـنـا
وأسـغب حـتى يـشـبـع الـذئب والـنـسـر
ولا أصـــبـح الحيَّ الخـــلـــوف بـــغـــارة
ولا الجـيش مـالم تـأته قـبـليَ الـنـذر[١٧]

** وتتوالى مقاطع الحماسة والفروسية تؤكد أن هذه القوة وذاك العنفوان يتطلع إلى الأمان ولا يبغي استعراض صولته في ظلم أو اختلاس خلل أو خلاف:

** ولـو عـرفتْ هـذي الـعـشـائـر رشـدهـا
إذاً جـعـلـتـنـا دون أعـدائـهـا سـدّا
إلى كم نـرد الـبـيض عـنـهم صـواديـاً
ونـثـني صـدور الخـيل قـد مـلـئت حـقـدا
ونـغـلـب بـالحـلـم الحـمـيَّـة فـيـهم
ونـرعى رجـالاً لـيس نـرعى لـهم عـهـدا
أخـاف عـلـى نـفـسي ولـلـحـرب سـورة
بـــوادر أمـــر لا نـــطـــيق لـــهـــا ردا
وجـولـة حـرب يـهـلك الحـلـم دونـهـا
وصـولـة بـأسٍ تجـمع الحـر والـعـبـدا[١٨]

وأما الومضات فهي تتوزع على القصائد في أغراضها وتشكل صوراً وملامح سريعة من روح جمعت البأس ورعاية الآخرين، ونتابعها مع المقطوعات الغزلية، أو القصائد التي أعطت صدرها للغزل وشجون الأسر أو الرثاء.

تبقى مسألتان الأولى هي التجلي الفني المصاحب لمحاور الدائرة ونحن عرفنا بعضاً في تعانق الغزل والحماسة، والأخرى هي بيان العلاقة الإيقاعية مع التحليل الدلالي، وهذا لا يتوضح بشكل مستقل فلا مصاحبة لظواهر إيقاعية مع البؤر والمقاطع

والومضات، فالتوزع الموسيقي متماثل مع الأغراض الأخرى، وتبقى الدراسة للإيقاع منطلقة من زاوية أخرى.

✱✱✱✱

الهوامش

١ - بدأت ملامح الدائرة الدلالية منهجياً مع معجم صلاح عبدالصبور الشعري (علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق ١٩٨٥)، ثم في دراسة حول شعر عمر أبي ريشة وفدوى طوقان وخليل حاوي (ندوة البابطين حول أحمد العدواني، أبو ظبي ١٩٩٦) وفي دراسة حول أحمد العدواني (دائرة البحر الدلالية) في رابطة الأدباء بالكويت، الموسم الثقافي ١٩٩٧، ثم في دراسة: دائرة البحر الدلالية في شعر خليفة الوقيان، مجلة البيان، رابطة الادباء، الكويت، يناير ١٩٩٩م.

٢ - نذكر هنا تجربة علمية قامت بها جامعة القاهرة في حقبة السبعينات، وسعت من خلال بحوث طلاب الدراسات العليا إلى رصد المعجم الشعري في الشعر الجاهلي ولكن المنهج والنتائج لم يكتب لهما سيرورة ومناقشة تسدد التوجه نحو انجاز ملموس.

٣ - Guiraud, P. LaSemantique, Presses universitaires de Feance, Paris 1975, P. 89 P.P 115 - 125.

Guiraud, P. LaStylistique, P. U.D.F Paris 1975 P.P. 112 - 113. - Delas.

D., et Filliolet, linguistique et Poetique, Larousse, Paris 1973, P.P. 33 - 34.

وينظر أولمان (S. Ullman) في (اتجاهات جديدة في علم الأسلوب) ص 119، ضمن كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ترجمة، د. شكري عياد - دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض 1985.

٤ - استخدم مصطلح الدائرة في بحوث تراثية عديدة منها الدوائر العروضية، وفي البحوث الحديثة يستخدم ليوشبتسر (الدائرة اللغوية) تقنية في دراسة قضايا أسلوبية في النتاج الأدبي، ينظر في كتاب (اتجاهات في البحث الأسلوبي) ترجمة د. عياد ص ١٤٨ - ١٤٩.

٥ – ينظر في كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، وماكتبه: دانيل برجز ص ١٣٥، ١٤٧، ١٤٩، حول النقد الموضوعاتي، ترجمة د. رضوان ظاظا، عالم المعرفة – أيار ١٩٩٧م.

٦ – ينظر في الحوار حول المصطلح في: المصطلح العلمي، د. عبدالسلام المسدي ص.ص. ١٢٣ – ١٢٨، ط، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع، تونس ١٩٩٦.

٧ – مفاتيح دائرة البحر، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح د. خليل الدويهي، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٩٤، والطبعة مأخوذة عن طبعة الدكتور سامي الدهان:

- **بحر ٤٩، ٧١، ٧٨، ١٣٧، ١٦١، ١٧٠، – البحر ٢٩٩، ٣٠٠ – بحر العطايا ٨٣، بحر من الآل ١٤٥، بحر شعرك ٢١٩، بحر الديابجي.**

خليج ٧١، الخليج على بحر الروم، ٢٩٦، لجَّجت ٧١ تلجيج ٧١.

البحار ٣١٤، ٧١، ١٥٧، ١٥٨، ١٨١، ١٨٢.

ملح ٣١٤، فيض البحار ١٨١، در ١٥٧، ١٥٨.

٢٢٦، – يموج ١٥٧ – ١٥٨ – ساحل البحر ٢٧٢، سفين ١٧٠.

مياهها ٨١٤.

٨ – نشير إلى مواضع شواهد محاور دائرة البحر في ديوان أبي فراس الحمداني:

١ – ٢٧٢، ٢٩٦، ٤٩، ١٥٤، ١٦١، ١٣٧ .

٢ – ١٨٢، ١٧٠، ٢٢٦، ٣، ٢٩٩، ٣٠٠، ٧٨، ١٥٧، ١٥٨ .

٤ – ١٨١، ٨٣، ٧٠، ٧١، ٣١٤، ٢١٩، ٢٥٩ .

٩ – ينظر المفضليات، المفضل الضبي ص. ٢٢٧، تحقيق عبدالسلام هارون وأحمد شاكر، دار المعارف بمصر.

١٠ – مناهج النقد الأدبي، د. ديتشس، ترجمة د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٧ ص. ٢١٢ – ٢١٣، وينظر ص ٢٤٤ حول رأي كولردج في عمل اللغة والخيال والعمل الفني، وينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨٦، ص. ٣٦٤.

١١ – هوامش نصوص محاور دائرة الغزل والحماسة على التتابع من ديوان أبي فراس: ٣٠٩، ٥٧، ١٠٧، ٦١، ٢٥٥، ٢٢٠، ٦٠، ٢٤٧، ٣١١، ٢٧٦، ١٩٥.

وثمة نصوص تكمل الدائرة مما لم يرد في الشواهد: ١٢٥، ٥٨، ٨٨، ٥٢، ٩٠، ١٩٢، ١٨٤،

١٧٨، ١٧٩، ١٨، ٦٥، ٧٥، ٨٠، ١٦٨، ١٦٩، ٢٥٨، ٣٣٣، ١٢٢.

١٢ - هوامش البؤر الدلالية في ديوان أبي فراس الحمداني (دائرة الحماسة): ٣١، ٣٢، ٣٨، ٥٠، ٥١، ٦١، ٦٥، ٦٧، ٧٣، ٧٤، ٧٨، ٩٢، ١٠٤، ١١٠، ١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩، القصيدة المطولة ١٢٤، ١٨٧، ٢٤٤، ٢٥٧، ٢٦٩، ٢٧١، ٢٧٧، ٢٨٠، ٢٨٩، ٢٩٩، ٣١٣، ٣٢١، ٣٢٧، ٣٣٥ .

هوامش المقاطع الدلالية في ديوان أبي فراس الحمداني (دائرة الحماسة): ٣٧، ٣٩، ٨٨، ٩٠، ٩٩، ١١٣، ١٥٦، ١٦٢، ١٦٩، ١٨٠، ٢٤٦، ٢٦١، ٢٨٥، ٢٩٢، ٣١٧، ٣٢٨، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٥٢.

هوامش الومضات الدلالية في ديوان أبي فراس (دائرة الحماسة): ١٨، ٢٣، ٢٧، ٢٩، ٤٤، ٤٥، ٥٢، ٥٣، ٥٥، ٥٦، ٥٨، ٦٠، ٦٣، ٦٤، ٦٩، ٧١، ٧٥، ٧٩، ٨٠، ٨٥، ٨٨، ٩٥، ١٠٧، ١٢٢، ١٦٨، ١٧٢، ١٨٤، ١٩٢، ١٩٥، ٢٠١، ٢٢٠، ٢٣٣، ٢٤٠، ٢٤٢، ٢٥٥، ٢٧٣، ٢٨٧، ٣٠٧، ٣٠٩، ٣١١، ٣٢٠، ٣٢٣، ٣٢٩، ٣٣٢، ٣٥٩.

١٣ - هوامش المفاتيح الدلالية لدائرة الحماسة، ديوان أبي فراس الحمداني:

١ - الحزمة الدلالية الأولى: عدة القتال:

❖ - السيف ٤١ - ٤٤ - ٤٦ - ١٤٦ - ٢٤١ - ٣٠٩ - بالسيف ١٤٠ - ٣١٤ للسيف ١٤٣ - ٢٩٥ - مثل السيف ١٤٧ - كالسيف ٩١ - سيفي ٥٥ - سيفك ٣١٦ - سيفه ١٣٥ - سيف ٣١٦ - سيف الهوى ٢٧٦ - السيوف ٢٠، ١٤٤، ٢٦٦، ٣١٥ - سيوف ٧١، ٩٢، ١٢٢ - سيوف الهند ١٠١ - سيوفنا ٣١، ٣٢، ١٥٢، الأسياف ٣١٤ - أسيافاً ٢٢٠ - أسياف لحظ ٢٤٧.

❖❖ أبيض ١٢٦ - أبيض صارم ٣١٢ - أبيض باتر ١٢٦ - مما تطبع الهند ١٢٦ - البيض ٥٨، ٦١، ٨٢، ٨٩، ١٧٠، ٢٧٧، ٢٤٤، ٣٥٢ - البيض الخفاف ٢٤٢ - البيض الرقاق ٣١٠ - بيض الهند ٣٢، ٦٢ - بيض رجالها ٦٥ - بيض الصوارم ٢٤٧ - بيض النصول ٢٧٣ - بيض السيوف ٢٨٥ - رقاق ٢٩٩.

❖❖ حسام ١٤٥، ٣٣٣، الحسام ٢٩٠، ٣١٦، ٣١٨، الحسام الهندواني ١٣٤ - الحسام المشرفي (فاصل) ٢٤٧ الحسام المخذم ٣١٣.

❖❖ المهند ٨٥، ٩٧، ٣٣٩.

❖❖ حد السيف ٣١٥ - بين حديه ١٤٥ - حد المشرفي ٩٧ - حد الظبا ٦٨ - مخذم الحدّ ٣٠٩ - نصل السيف ٧٥، ٢٢١ - نصل ١٧٠ - النصال ٢٧٠ - النصول ٥٢ - المناصل ٢٧٠ - الظبا ٤٧، ٩٢ - ذباب (السيوف) ٤٦ - مضرب ٤٦ - المضارب ٤١ - غرار سيفي ١٥٨ - رقيق غرار ٣٠٩ - قائم سيفي ١٦٥ - الجفن ٣٠٩ - باتر ١٢٦ - البواتر ١١٤، ١٣٢، ١٤٦ - الباترات (رسائل) ٢٤٦ - صارم ٤٧، ٢٩٠ - الصارم ٦١، ٢٦٧ - صوارمه ٣٤ - صارمه ٣٠٩ - العضب ١٧٠، ٢٥٥، ٣٠٨ - مخذم الحد ٣٠٩ - الصمصامة الخذم ٣٠١ - المشرفي المخذم ٣١٦.

❖ العذبات حمر ٧٨ - زرق (سيوف/ رماح) ٩٢ - رقاقات الظبا ٣١٦ - مرهف ٣٣٤ - (زاد السيف)

صقلاً ٢٤١ - (كالصارم) الصاقل ٢٦٧ الصوارم ١٨ (عيون ظبا) - تلمع (البيض) ١٧٠ - أبيض وقّاع - فاصل ٢٤٧ - قاضب ٤١ - (البيض) الخفاف ٢٤٢.

❖ الرمح ١٢٠، ٢٩٥، ٣٠١ - رمح ٣٢٨ - رمح رديني ٣١٢ - رمحي (أخي) ٣٣٥ - الرماح ٣٥، ٤٠، ٧٥ - مشتجر الرماح ٧٨ - (ألسنة) الرماح ٧٨ (كفالات) الرماح ٨٠، ١٣٤، ١٤٦، ٢٠٠، ٣١٣ - الأرماح ٣٢٧ - أرماحنا ٢٩٥.

❖❖ قناتي ٣٨ - القناة ٦٥ - القنا ٥٨، ٦٤، ١٣٢، ١٤٠، ١٤٥، ١٥٤، ١٦٤، ١٦٥، ٢٠٠، ٢٤٤، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٦٨، ٢٧١، ٣١٦، ٣٤٧.

❖❖ سنان ٥٤، ٣٣٣، ٣٣٤ - أسنته ٣٤ - السنان ٢٠١، ٢٠٢ - أسنتها ٢٥٨ - الأسنة ٣٤، ١١٠، ١٢٥، ٣١٠، ٣٢٧.

❖❖ أسمر (ذابل) ١٢٦ أسمر (مما ينبت الخط) ١٢٦ - السمر ٦٢، ١٧٠، ٢٧٧، ٣٥٢ - سمر الرماح ٢٧٣ - العوالي ٣٨.

❖❖ الأسل (الطوال) ٢٦٩، ٢٦٦، ٢٧٨.

❖❖ الخطي ٩٧ - مما ينبت الخط ١٢٦.

❖❖ المران (ذوابل) ٢٧٠، ٣٣٤.

❖❖ القضب ٦٢، (بحد) قضيب ٥٤.

❖❖❖ الحراب ٣٤.

أكعب الرمح ١٤٣ - أعقاب رمحي ١٦٥ - أطراف العوالي ٢٦٩ - عامله (الرمح) ٣٠٠ - أصوات القنا ٣١٢ - الطوال ٢٥٧ - زرق الأسنة ١١٤ - (الرمح) قانياً ٦٨ - الأصم (السمهري) ٢٤٨ - وشيج ٧١ - مشتجر (الرماح) ٧٨ - متشاجر ١٤٠ - مشتجر (العوالي) ٢٧٨ - يخطر (الرمح) ٢٥٧ - خواطر (الرماح) ١٥٠ - ثقف منأد ١٥٣ - المثقفة ٢٥٧ - المثقفة الطوال ٢٨٠ - المثقف ٢٩٠ - (كل) مثقف ٣٣٩، ٣٤٠ - غير مثقف ١٢٧ - (حين) تختلف القنا ٢٩٧ - مشرعات (الأسنة) ٣٤ - وقع (المسامير) ٥٢.

❖ سهم ٦٠، ٩٨ - صائب النصل ٩٨ - مقصد ٩٨ - السهام ٣٤، ٢٤٧ - سهامها ٦٠ - أسهم ٢٤٧.

❖ القسي (المطايا) ٣٨، ٤٠.

❖ خناجر (ألحاظ العيون) ١٢٢.

❖ عتادي (نفس أبية) ٤٠ - عُدد الشجاعة ٢٨٥ - (قلبي من) حديد ٥٨ - سلاح ٧٨.

❖ الدرع ٤١، ٦١ - درعيه ١٤٥، ٣٠١ - دروع ٧١ - اليلب (دروع من جلد) ٦١ - نسج داود ١٥٢ - لأما ٢٨٩ - السنور ١١٧ - مناع (الدرع) ٤١ - سوابغ ١٥٢ - السابغات ٢٧٧.

❖ حُبُك التريك (بيضة الفارس) ٢٤٢ - مغافر ١٥٢ - المجن ٨٥، ٢٨٩.

❖ الأعنة ٣٢٧ - الخيل ٢٥٧ - جياد الخيل ٢٦٩ - بخيل (لا تعاند) ١٢٠ - بخيل (من الهوى) ٢٤٧ - صهوات الخيل ٩٦ - شزّب الخيل ٢٤٦ - المسومة ١٧٠ - الضمّر ١٧٠ - الخيول ٣٦ - سرب الخيول ٢٧٣ - الشقر ١٦٥ - جرد ٤٠ - الخيل فوضى ٢٧٠ - فرسي ٢٠٠ - كل حصان ٣٣٩ - الجواد ٣٣٤ - الجياد ٣٤٠ - القنابل ٢٤٦ - قب البطون ٣٤٠ - طويلة الأرسان ٣٤٠ - المنيعي ١١٠ - مهري ١١٠، ٣٠١ - سابق ٤١ - سابقة ١٨٨ - السابقات (الضوامر) ١٢٩ - سوابق ٣٥ - بنات السبق ٨٠ - بنات البكيريات ١٠١ - مصطحبات ٩٢ - سابح ٤٦ - سرج ٤٦ - (سير الخيل) الشد ٩٢.

❖ الجند والمقاتلون والأعداء

❖ ابن الضاربين ٣٧ - أخو ملمات ٩١ - أخو الهيجاء ٣١٥ - (تحت) بني الكفاح ٨٠ - (أن) بني الوغى ٤٠ - قساور ١٤٣، ١٥٣، ١١٤ - الأسد ٢٦٦ - أسد الشرى ٣٢، ٢٦٣، ٣٣٩ - أُسْد ٣١ - أسود الحرب ٣١ - أسد قساور ١١٤ - كالليث ٢٦٧ - كالليوث ١٤٣ - صيغة الليث ٣١٨ - ليثاً ٣٣٤، ٢٨٧.

❖ الفارس ١٣٠ - صحن خد الفارس ٢٠٢ - فرسان ٣٨، ٢٥٨ - فرسانها ١٧٠، ٣٤٤ - الفرسان ١٨٢، ٢٩٨، ٣٢٧ - الفوارس ٦٨، ٧٤، ٨٠، ٣١٥ - الفارسين ٨٢.

❖ البطل ٣١٨ - الأبطال ٢٧٧ - (طعان/ الدارعين) (دماء الدارعين) ٢٨٧ - (عصب) الدارعين ١٨٨ - رجال وغى ٢٦٤ - مدّرع ٢٢١ - رب الجيش ١٣٣ - الشجاع ٣٣٥ - الباسل ٢٦٦ - الشم ٣١ - العساكر ٣٢، ١٢٩، الغازي ٣١١ - (مع) الغازين ١١٩ - مُغاور ١٤٤ - مغيراً ١١٦ - فتية ٣٠١، ٣٠٣ - فتيان صدق ٣١٣، ٣٢١ - الكمي ١٣٦، ٢٠٠ (من الأعداء) - كما تهم ١١٧ - الكماة ٨٢.

❖ مجالد ١٠١ - محارب ١٢٦ - رحب المقلّد ٩٨ - طويل نجاد السيف ٩٨ - المحامي ٣١٨ - المحامون ٣٧ - مدجج ٣١٣ - مستلئم ٣١٣ - مروي القنا ٦٤ - موتم أولاد الأعادي ٥٤ - راميها (السهام) ٣٤ - طيار الضلوع ١٤٦.

❖ الأعادي ٣٧، ٦٤ - الأعداء ٤٩، ١٧٤، ٢٥٧، ٢٧٢، ٢٩٦، ٣٢٩ - العدا ١٤٥ - عداته ١١٤ - العدا ١٧٠ - (مهج) العدا ٩٢ عدو ٣٢٩.

❖ أبطالهم (الأعداء) ١١٧ - الرقاب ٣٧ - القرن ٣٥٢ - الخصم ٤١ - مصفود ٣١٤ - مكلَّم ٣١٤ - مضطغن ٣٣٩ - بلغت قلوبهم الحناجر ١١٤.

❖ الجيش ومرادفاته وأجزاؤه:

❖ الجـــــــيش ٣١، ٦١، ١١٩، ١٢٠، ١٣٠، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٨، ١٥٥، ١٦٤، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٦١، ٢٧٢، ٣١٦ - الجيوش ٣٤٢ - جيش ٢٧ - يجيش ٧٨ - جيش (عرمرم) ٢٩٦ - جيش الحب ٣١١ - جيشك ٢٥٧، ٣١٥ - جيشه ٧٨، ١٤٠ - القلب ٣١، ٧٨ - جنباته ٣١ - غرب الجيش ٧٥ - الجناح ٧٨ - عرمرم ٣١٣ - الخميس ٢٧١ - جحفل ١٣٢ - بين الجحفلين ٢٩٩ كتيبة ١٣٣، ١٦٤، ٣١٣ - الكتيبة ١٤٣ - الكتائب ١١٩، ٣١٥.

❖ الحرب:

- حرب ٨٩ - ١٥٧.

- الحـــرب ٣١، ٣٤، ٤٣، ٥١، ٥٤، ٦٥، ٨٩، ٩٩، ١٠١، ١٠٥، ١٢٦، ١٣٥، ٢٦٩، ٢٩٤، ٢٩٩، ٢٧٣ - الحروب ١١٤، ٢٣٤ - مَعْرك ٤١.

❖ يوم الأحيدب ١٤٢ - يوم الشراة ١٤٧ - يوم الخالدية ١٤٦ - الوغى ٣٢، ٤٦، ٦٥، ٢٤٣، ٣٠٩، ٣١٢ - يوم الوغى ٣٣٥ - الوغى ٣٤٠ - غزوة بالس ١١٧ - غزوة ١٥٢ - المغازي ٢٩٥ - في غارة ١٤١ - الغارات ١٠١ - غارات الزمان ١٣٠ - مُغار الجيش ١٤٠ - مغاورة العدا ١٧٠ - المغار ١٢٦ - جولة حرب ٨٩ وقعة ١٤٠ - بوقعة ١٤٥ - الهيجاء ٣٥، ١٠١، ١٢٠ - يوم الهياج ٣٠٣ - الغمرات ٢٥٧ - معمعة ٧١ - أزمة ١٣٠ - يوم كريهة ٣٣٤.

الأرض ومواضع الحرب

❖ أرض ١٢٠ - المعاقل ١٤١ (تخرّلنا) - حصن ١٥٢ - حمى (قومي) ١٠٢ - منيع الحمى ١٨٨ - الثغر ١٣٠ - ثغر ١٧٠ - الثغر ١٣٩، ٢٥٧ - ثغر الدمستق ١٤٠ - مثغوراً ١٥٥ - ثغر ١٢٩ - الرهج ١٢٠، ٢٦٦ - مراميها ٣٤ - جو ١٢٠ - تحت العجاجة ٢٩٩ - العجاج ٥٠.

أحداث الحرب وأفعال فيها وصفات.

❖ مقدام ٢٤٧ - تستباح (أرواح الفوارس) ٧٤ - حتى يبيحوه ١٢١ - بطشت ٣٣٤ - (ألم) أثبت ٢٧٠ - أثبتنا ٣٢ - ثقفت (رمحي) ١٢٠ - (همم) مثقفة ٩١ - يثلمها (البيض) ٣٥٢ - الثأر ٥٠ - أساراء ثغر ١٢٩ - مثكل الأمهات ٦٤ - أثارت ١١٧ - ثار، ثرنا ٣٤ - مثاور ١٣٠ - ثوَّر ١٤٣ - (من هو) ثائر ١٤٣، ١٢٥ - ثائر (النقع ١٣١) - أُحجِرت ٣٢ - جريء (في الحروب) ٢٣٤ - جبان ٢٤٩ - جروح ٣١٨ - جرار ١٦٤ - سيجرّ (حرباً) ١٥٧ - جندلوا ٢٧٦ - جنّب ٩٨ - تجتنب (الليوث حماها) ٢٨٧ - جهاد ٦١ (محب - (قلبي في) جهاد ١٠٧ - المجاهر ١٣٠ - أجلت (المهر) ٢٤٢ - جاش (بالفرسان) ٧٨ - تجيّش ٣٤٢ - مجير (أصاب قلبي غزال) ١٦٨ - حاربت

(في هواك) ١٦٣ - حاربتني (المطالب) ٤١ - حاربوا ٨٥ - تحارب ٤٤ - لا تحرز (الدرع) ٦١ - احتز (رأس) ٣٤٧ - حط السيف (أعمار اللقاح) ٨٢ - يحطمها ٣٥٢ - حمى ١٣٦ - (نغلب بالحلم) الحمية ٨٩ - (الرمح) يخطر ٢٥٧ - خوض المنايا ٢٧٠ - خوض الحتوف ١٢٥ - خضت الأسنة ١٢٥ - مما تخيلت ٤١ - دفقت الرمح ١٢٠ - دارت ١٣٣ - دائر ١٣٠ - الدوائر ١٣٣، ١١٤، ١٥٢ - استذأبت ١٥٣ - رمتك (يد الدهر) ٢٣ - رمتني (الليالي) كل حادثة ٥٣ - رمتك (مطايا) ٨١ - رمته (سيوفنا) ١٥٢ - أراميتي ٢٤٧ - الرامي ٢٤٧ - يرديه ٣٥٢ - أردى (أخاك بمرعش) ٣١ - لم ترعه (الدوائر) ١٥٢ - روي (القنا) ١٧٠ - ترتوي البيض ١٦٤، ١٦٥ - تسفر عن زئير.. ٣١٢ - السجال (الحرب) ٢٦٩ - أسري ٤٠ - سقناهم ٣٥ - سليب (بالرماح) ٤٠ - سلّت (سيوفه) ١٣٣، ٢٢٠ - سل من طرفه ١٠٧ - سورة الحرب ٢٧٣ - مساق (فارس) ١٣٠ - شتتناهن ١٥٨ - شجرت (الرماح) ١٣٤ - نشردهم ٩٢ - (هي) الشجاعة ٢٩٩ - شديد (على البأساء) ٩٨ - لا تشعلت ١٧٣ - مشتمل (بالصبر/ مدّرع) ٢٢١ - شنً (غيلاً ٣١١) - الشهادة (في هواك) ١٠٧ - يشتهر ٢٤٧ - صب (على الأتراك) ١٣٩ - صبر ١٧٠ - يصدم (القلب) ٣١ - صارمه ٣٧ - صارم (الفؤاد) ٢٤٧ - (من) صافح ١٨٨ - هلا صفحتم ٣٠٢ - من غافر ١٨٨ (نصل السيف) منصلتاً ٢٢١ - صولة ١٥٢ - صلنا (في غره) ١١٧ ضرباً ٩٢ - الضرب ٣٢، ٤١ - الضراب ٣٨ - الضرب ١٠٠ - ضراب الهام ٢٤٨ - ضراباً ٣٤ - ضراب ٤٧ - ضراب (كل مدجج) ٣١٣ - ضاربوا ٨٥ - ضاربت ١٠٠ - أضمرت المهاري ١٢٠ - أظعن ٣٣٥ - يطاعن ١١٧ - يطعنهم - ٢٢١ - بالطعن ٣٢، ١٦٥، ١٣٢ - مرَّ الطعن ٢٨٠ - طعناً ٩٢ - للطعن ٣٣٥ - طعان الدارعين ١٢٤ - طعاناً ٣٤ - الطعان (المر) ٣٦ - الطعان ١٥١، ١٥٢، ١٥٦، ٣١٨ - طعان (غلام) ٣٢١ - طعنات ماجد ١٥٣ - نعتقل (الصم العوالي) ٢٩٥ - طاردت ١٠٠ - (الجيش) المعبّا ١٢٠ - عداوة (ذي القربى) بدلاً من (وظلم ذوي القربى: من شعر طرفة الوارد عند أبي فراس) ١٠٥ - عاديته ٤٤ - عزم ٢٧١ - عزمة ٣٠١ - عطاف على الغمرات ٢٥٧ - عففت ٢٦١ - ما الغدر من شيمتي ٥٦ - أغالب فيه نفسي ٨١ - غزوك ٣١١ - غزا الروم ١٣٧ - غازياً ٣٤٠ - غصت بالقلوب الحناجر ١٤٠ - غالب (الأيام) ٢٩ - نغلب (الحمية) بالحلم ٨٩ - لا يغمد ٩١ - أغرن (الخيل) ١٥٨ - نغير (في الهجمة/ جماعة الجمال) ٣٢٣ - تغاور (ملك الروم) ١٤١ - يغير ١٢٠ - أغار ١٢٠ - أغورهم على حي ٢٧٠ - فتحنا (للحرب) ٣٤ - الفتاك ١٣٠ (الفارس) - فتكنا ٥٠ - الكر ٦٥ - كر (قومي) ٣١٢ - الفرار ١٨٢، ١٦٥ - الفر ٦٥ - فلل (حد المشرفي) ٩٧ -

فل (مضرب) ٤٦ - فلت سيوفه سوابغ ١٥٢ - ألم تفنهم ٣٢ (سيوفنا) - قراع ٧١ - اقتساراً ٣٧ - قسراً ٣٧، ٣٣٨ - قصدنا (بضرب) ١١٧ - القتال ٢٥٧ - قتلنا (من لبابهم) ٣٦ - قواتل (فاترات) ٦٠ - قناص ١٤٧ - قاد ٣٥ - أقود (بنات السبق) ٨٠ - الكفاح ٨٢ - كففت ٢٦١ - كفوا ٢٧٠ - (هلا) كففتم ٣٠٢ - نكفيه (الأعادي) ٣٧ - (أكباد) مكلّمة ٨٠ - تكنفك (الأعداء) ٢٥٧ - ألقى (الكمي) ٢٠٠ - لاقينا (الفوارس) ٨٠ - يلاقيك منا ١١٧ - نشبت أظافره (الحب) ١٧٣ - لا تنشبوا (الحب) ١٠٥ - نزّال ١٦٤ - أناضل (عن أحساب قومي) ١٢٧ - ننكب (عنهن فرسانهن) ١٨٨ - هبوات القتال ٢٧٠ - أهجمهم (على جيش) ٢٧٠ - هز أطراف القنا ٢٠٠ - هز (ذابل..) ٢٤٧ - المتواتر (ضربه) ١٣٣ - أوطأ (خيوله حصني..) ١٣٨ - مكّنه ٣٨ - أمنع (جانباً) ٣٥ - أمنعهم ٣٣ - الممنع ٥٠ - ممتنعاً ٣٤٠ - منعت (حمى قومي) ١٠٢ - يمتنع حصن ١٥٢ - لم تنب عنك البيض ٢٩٥ - نبون ٤١ - تنادوا ٣٥ - تناديني (الفوارس) ٦٨ - نزعنا (الملك) ٥٠ - نزال ٢٨١ - ننظمهم (طعنا) ٩٢ - انتصاري ١٩٤ - أنفذنا (طعناً) ٣٢ - نفيتكم عنوة ٣٢ - تنمرت (أذوب البيداء) ١٥٣ - نهاباً ٣٥ - نهاب (أموال للطالبين) ٤٧ - نهزه ٢٤٣ - ننتهك ٥٠ - نهل ٢٤٤ - تمل ٢٤٤ - تنوشني ٤٥ - وخز السهام ٣١٧ - وقع الصوارم ٣١٦ - أوقع.. وقعة ١٤١ - (بذل) الأمان ٢٨.

- ❖ قُتِلت ٢٤٢ - قتلتُ ٧٣ - قتلنا ٣٦ - القتال ٢٥٧ - قاتل ٢٤٧ - قواتل ٦٠ (فاترات)، - قتيل مضرج ٢٧٢ - متكى (الحب) ٢٤٧ - قتيلك (والهوى) ١٦٤ - كلي مقاتل ٢٤٧ - دم المهج ٧١ - دماء الدارعين ٢٨٧ - (بحار بعض خلجانها) دم ٢٩٥ - يراق دم ٢٨٥ - يودي دم ٢٨٥ - مهج العدا ٩٢.
- ❖ دامية الجراح ٨٠ - كأفواه الجراح ٧٨ - الموت (قدامي) ٤٠ - موت بني أبي ٩٦ - قسمة الموت ١٤٣ - للموت صابر ١٣٥ - الموت (عاراً) ١٢٠ - شعث المنايا ٢٨٠ - الردى ٤٠ - ألأم مشهد (في الحرب) ٩٩ - جرائر قومي ٢٧٦.
- ❖ الأسر ومحيطه:
- ❖ (رددت) أسيراً ٥٥ - الأسر ٢٩٧ - زرت خرشنه أسيراً ١١٦ - أسير الجسم ١١٨ - أسير القلب ١١٨ - أسير (بالحديد مكبل) ٢٧٢ - أسرت ١٦٨، ١٦٩ (في الهوى) - ذاك الأسير ١٦٨، ١٦٩ - الأسرى ٢٩٦ - أسارى ٣٥ - أم الأسير ١٦١ - أسيره ٣٢٩ - في القيود ٢٦٣ - القيود (موثقة) ٢٦٣ - للقيد ضفائر ١٣١ - السبي ١١٦ - رسفان في القيود ١٥٠ - رد التنكب ٢٨.

١٤ - ديوان أبي فراس، ص ٣٥.

رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً للأستاذ الدكتور فايز الداية على هذا التعمق أو الدخول إلى صلب القصيدة الحمدانية، ونشكره أيضا على هذا التناول الدقيق والمحكم، ونرجو أن تضاف أشياء أخرى عند المناقشة.

الكلمة الآن للدكتور محمد القاضي من تونس ليعقب على هذا الموضوع مشكوراً.

د. محمد القاضي

يندرج هذا البحث في إطار مشغل تتداخل فيه فروع معرفية مختلفة: اللسانيات والبلاغة والأسلوبية والنقد الأدبي، وهو ما أطلق عليه صاحب البحث د.فايز الداية اسم «المنهج الدلالي» وهو يعتبر أن هذا المنهج كفيل بالجمع بين مكوّنين: أولّهما قائم على استخدام «أدوات الدلالة» ، وثانيهما مداره على «الحقائق النقدية»[1] ، ولهذا كان الهدف المعلن للباحث استثمار معطيات علم الدلالة في التناول النقدي.

ولا نملك هنا إلا الإعجاب بطموح د.فايز الداية إلى إنشاء هذه المنطقة المشتركة بين مجالي التحليل والنقد، وهما مجالان طالما ردّد الدارسون أنهما لا يلتقيان من حيث منهج الدرس، ولا من حيث موضوعية تهدف إلى استجلاء خصائص النص البنائية، في حين أن النقد عملية تقويمية ذاتية غايتها الحكم على النص وتنزيله منزلته من النصوص المجانسة له.

ولا شك في أن د.فايز الداية قد أفاد في عمله هذا مما كان أنجزه من بحوث جادّة، من قبيل «الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع للهجرة» و«علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق» و«جماليات الأسلوب»، إضافة إلى دراسات أخرى تتصل بعمر أبي ريشة وفدوى طوقان وخليل حاوي وأحمد العدواني وخليفة الوقيان. مما يجعل الدراسة التي بين أيدينا والموسومة بـ «الدوائر الدلالية في شعر أبي فراس الحمداني» مرشحة لتكون حصيلة لمقاربات متعددة، ودرجة متقدمة من هذا المشغل الذي اشتدّ عوده بالمراس وتبكورت أداته بالتحكيك.

إن قراءة هذا العمل مفيدة وممتعة لما انطوى عليه التحليل من طرافة في المقاربة وفي طريقة المعالجة، ولما قاد إليه من نتائج كشفت عن مشاغل أبي فراس وخصائص إبداعه الشعري.

ولكن رغم ما يتوفر عليه هذا البحث من إيجابيات فقد وجدنا فيه قضايا رأينا أن نناقشها في مرحلة أولى، ثم نسعى إلى تقديم تصوّر بديل للمسألة في مرحلة ثانية.

١ - المآخذ على البحث:

يطالعنا هذا العمل بحلّة اصطلاحية قشيبة يتصدّرها العنوان بعبارة «الدوائر الدلالية»، وتتعزّز من خلال المتن في كلمات وعبارات من قبيل «البنية اللغوية الدلالية» و«المساحة الدلالية» و«الحزم الدلالية».. وهذه المصطلحات تنمي البحث إلى مرجعية حديثة استمدها د.الداية مما بلغه علم الدلالة في الغرب من تطور، وإن لم يكن دوره فيها مقتصراً دائماً على التعريب وإنما يجاوزه إلى الابتكار أحياناً.

إن غزارة هذه المصطلحات وخاصة في القسم الأول من هذا البحث تنشئ قطيعة أو ما يشابه القطيعة بين ما استقرّ في ذهن القارئ وما يقترحه صاحب العمل من مفردات. ولعلّ «الدائرة الدلالية» أن تكون بؤرة أساسية تجسّد هذه القطيعة الاصطلاحية. فقد ذكر الباحث في أحد الهوامش أنه صاغ هذا المصطلح قياساً على مصطلحين آخرين هما «الدائرة العروضية» و«الدائرة اللغوية» [١] غير أنه لم يعرّف الدائرة الدلالية على وجه الدقة، وإنما اكتفى بالقول: «إن مفهوم الدائرة الدلالية لدينا يستمدّ أدواته من علم الدلالة [٢].

فإذا تقدمنا في القراءة وجدنا صاحب البحث يفصل القول في مكونات الدائرة الدلالية، ويقول إن هذه الدوائر تستند إلى «حقول دلالية»، وإن كل حقل دلالي يتفرّع إلى اقسام وفروع. والغريب أنه كان قد جعل لفظي «الدائرة» و«الحقل» مترادفين يمكن أن يحلّ أحدهما محلّ الآخر، وذلك في قوله «النزوع الفني المتميز للشاعر في هذه الدائرة – الحقل – الدلالية (كذا)»[٣].

ومن شأن هذا أن يوحي بشيء من التشوش يسم الجهاز الاصطلاحي الذي به اقتحم د.فايز الداية هذا الموضوع . فهو يقول مثلاً: يتفرّع كل واحد من الحقول إلى

أقسام وفروع تتنامى عند الاستعمال بحسب الحاجة والثقافة: (البحر، الجبال، الضوء، الليل، الكبرياء، الشموخ، الانكسار، الحزن، المراوغة، الهروب، الاغتراب، الحماسة، المرأة[٢]، وهذه المفردات غير المتجانسة تحيل إلى تضاريس، وظواهر طبيعية، ومشاعر، ومواقف، وأعمال، وأغراض، وكائنات. وهي بالتالي تنتمي إلى مستويات مختلفة ليست من طبيعة واحدة. وإلى ذلك فإن كل مفردة من هذه المفردات هي في عرف الباحث قسم أو فرع من الحقل الدلالي، ولكن القراءة تقودنا إلى غير ذلك، إذ نصادف الدائرة الدلالية الأولى في ديوان أبي فراس، فإذا هي دائرة البحر وهذه الدائرة تنقسم إلى خمس حزم دلالية أولاها حزمة البحر. فهل البحر حزمة دلالية أم فرع من حقل دلالي، أم دائرة دلالية، أم إنه هذه المستويات جميعاً؟ وكذلك قل في الحماسة فهي هنا فرع من حقل دلالي غير أنها لا تلبث أن تصبح دائرة، ثم نجدها بعد ذلك وقد جمع الباحث بينهما وبين الفروسية فكوّنتا المحور الثالث من محاور البحر. إن هذا الترجرج في الجهاز الاصطلاحي يجعل البحث غامضاً تعوزه الصرامة التي من شأنها أن تقود إلى نتائج مضبوطة.

وليس من شك عندنا في أن هذا الغموض موصول بالمنطلقات النظرية التي عليها معتمد الباحث.ذلك أنه لم يتردد في مواضع من بحثه في إعلان نزعته التوفيقية بين النظرية الغربية الحديثة والتراث النقدي العربي. فهذا «النقد الدلالي» الذي يبشر به صاحب العمل ليس نقلاً حرفياً لمقولات المناهج الغربية، ولا هو متابعة لا واعية للمنجز النقدي العربي القديم، وإنما هو حصيلة هذا وذاك، لأن مرجعية كهذه مبنية على التبعية تحجر على الاجتهاد والمحاورة. وهكذا نظل نرسف في قيود متتابعة بحرفيتها وقد صدرت عن نقاد في العالم المتقدم في كل شيء والمخترع لكل شيء ولا يترك لنا إلا الاستهلاك وفق مواصفاته التي نتقبّلها اليوم ونطاوعه في إلغائها غداة غد!! فنهوض الفكر – والنقد بعض منه – قائم على قدرتنا البالغة درجة التركيب بعد استيعاب تيارات في العالم وفي عالمنا: تراثنا من غير إغراق في تفاصيل من المتحولات التي تتبع حالة أو مواقف خاصة لا تعمم[٥] وإذا غضضنا الطرف عما في هذا القول من موقف إيديولجي يحمّل العلم الغربي تبعات التخلف العربي، تعين علينا أن نلتقط ما فيه من

نزوع إلى المثالية المتجلّية في الرؤية الوسطية غير المحددة. فما الذّي ينبغي أن نأخذه من الغرب، وما الذي ينبغي أن نرد؟ وما الذي نحتفظ به من التراث، وما الذي نهمله؟ ولعلّ من الدلائل على وهن هذا الطّرح أن د.الدّاية يقول بعده: إن منهجنا الدلالي يسعى إلى أن يكون عربي الأداة والرّؤية وقادراً على التواصل مع أطراف المعادلة الدائمة: الأديب والناقد والمتلقي، وهنا يغدو تأصيل المصطلح مرتكزاً عملياً وفكريا[٦] وبهذا ندرك بيت القصيد، فهدف الباحث إذن هو تأصيل النقد، وهذا يعني الانطلاق من مقولات تقليدية وتغليفها بمصطلحات حديثة. وهو علة انهيار مشروعنا النهضوي، وسبب انتكاساتنا المتعاقبة إذ إننا تصورنا أن قشور التقدم هي التقدّم، وأن مظاهر الحضارة هي الحضارة.

من هذه المقولات التقليدية التي جاوزها الزمن في مجال النقد الفصلُ بين الشكل والمضمون. وهذه الثنائية الزائفة يجعلها د.فايز الداية مطمحاً من مطامح النقد. يقول: من المطامح النقدية أن نصل إلى وضع معاجم شعرية دلالية للشعراء العرب على نحو يغني إدراكنا لوظيفة الدلالة في التعبير عن شخصية أو مواقف في الحياة وعن النزوع الفني المتميز للشاعر[٧] ثم يقول بعيد ذلك: إن الدلالة تقدم معطياتها المادية وتقرب تفسيرا لشخصية أبي فراس هذه الشخصية التي وصفها الباحث بكونها «درامية تراجيدية»[٨] إن هذا الطرح امتداد لما جرى عليه النقد التاريخي مع برونتيار وتان وسانت بوف ولانصون في القرن التاسع عشر، من ربط بين النص وحياة صاحبه، وتكريس للبعد المرجعي الذي يهمل خصيصة الأدب الأساسية، وهي أنه إبداع باللغة وفي اللغة ينزع إلى تحقيق الوظيفة الإنشائية – كما عرفها رومان ياكوبسون – أكثر مما يروم تصوير حقائق نفسية أو اجتماعية.

إننا حين نقرأ شعر أبي فراس – أو أيّ شاعر آخر – لا نريد أن نعرف شخصيته، كما لا تهمنا ملامحه ولون عينيه، وإنما نطلب شيئاً آخر هو الوقوف على أدبية ما يكتب وشعرية نصوصه. فحين يقول لنا د. الداية إن الدائرة الدلالية التي يفضلها الشاعر تغدو دليلنا على تصور ووعي للعالم ومن فيه لديه[٩]، لا نتمالك أن نرتدّ

إلى المنهج الاجتماعي – كما صاغه لوسيان غولدمان – وهو يجعل الأدب تعبيراً عن رؤية فئة اجتماعية للعالم، وإن كان غولدمان قد أكد أن غاية الناقد هي الوصول إلى استنباط التماثل بين بنية الأثر الأدبي والبنى الاقتصادية والاجتماعية التي ولد فيها.

وعلى هذا النحو من الربط بين الإبداع والمرجع يسير بنا البحث حتى إن النص يغدو انعكاساً تلقائياً لملابسات الحياة. يقول د.الداية: تنطلق نفس الشاعر على سجيتها عندما ينتشي بانتصارات له يعين فيها الأهل والأصحاب، ونراه يتهلّل عندما يقدر على العفو والسّماح وهو يستجيب إلى نداء النساء بعد أن غرر بهن رجالهن بسوء التدبير وحرب آل حمدان [١٠] فهل ما نراه هو نفس الشاعر المنطلقة ووجهه المتهلل أم الكلمات وهي تنسج عالماً شعريا فذّا قدَّ من لبنات النصوص الماضية؟ وأي معنى لقول الباحث إن الحبّ الذي يتحدّث عنه أبوفراس لم يكن مغامرات عابثة فنحن أمام شخصية تحفزها النخوة والمروءة؟[١١] وما دخلنا في هذه المتاهات؟ ولعل التعبير عن الحب السامي أكثر إبداعاً من التعبير عن الحب العابث؟ ألم يقل المتنبي:

إذا كان مدح فالنسيب المقدّم
أكل فصيح قال شعرًا متيّمُ؟

إن غاية البحث إذن ليست شعرية النص وإنما دلالة النص على شخصية صاحبه. وقد ظهر هذا عند الحديث عن دائرة الحماسة التي اعتبر صاحب البحث أن تحليل بنيتها العميقة يقود إلى الإمساك بمفاتيح. وبحسب ما نعثر عليه من مفاتيح نقدّر المدى الحربي الذي استطاع أبوفراس بلوغه. وهكذا نقترب من تفسير مساره التاريخي والأحداث الكبرى التي مرّ بها[١٢] فالشعر عند صاحب البحث مدخل لفهم المسار التاريخي الذي مرّ به الشاعر، وتفسير الأحداث الكبرى التي أثرت فيه.

وهذا الحومان حول حياة الشاعر وعصره هو الذي عطف بالباحث إلى إثارة قضايا أبعد ما تكون عن المشغل الإبداعي والنقدي. فهو يتحدث عن الأسلحة التي ورد ذكرها في شعر أبي فراس ويتساءل: هل كانت هذه الأسلحة وحدها المستعملة؟ ثم يبادر بالإجابة فيقول: نحن لا نفتي في الموقف إلا بعد مقارنة بمرجعية تاريخية حتى

ندرك التطابق أو التداخل الجزئي بين المساحتين: ما كانت عليه الأدوات الحربية في عصر أبي فراس وما جاء في شعره[١٣]. وفي هذا السياق يتساءل د.الداية عن الوقائع الحربية التي دارت بين العرب والرّوم فيقول: لم غاب الفكر الحربي أو لنقل التخطيط في منطقة ملاصقة لحدود هؤلاء الأعداء الروم[١٤] إن هذه الأسئلة وما جرى مجراها لتحيرنا حقا، لأنها تكشف لنا عن التذبذب في الموقع الذي يتنزل فيه عمل د.فايز الداية ولو وردت هذه الأسئلة على لسان مؤرخ لما كان في الأمر ما يثير الاستغراب، أما وهي مطروحة في بحث أدبي نقدي يريد استنباط خصائص الإبداع عند أبي فراس فإنها تبعث حقاً على العجب.

ولعلّ قمة الابتعاد عن الشعرية تتجلى لنا في المواقف الايديولوجية التي يصرح بها الباحث دون أن يكون لها مبرر فهو يقدم لنا أسباب اعتنائه بدائرة الحماسة الدلالية عند أبي فراس بقوله: إن شخصية هذا الشاعر (التي) تداول الناس أشعارها عرفت القسمات العامة لنزوعه إلى تصوير الفروسية والإعلاء من شأن الحفاظ على الأمة في مفترق هام من تاريخها، وعلى بوابة ستعرف خطراً مدمراً وماحقًا بعد حين من انقضاء دولة بني حمدان في حلب وما كانت بسطت جناحيها عليه. لقد عبرت من تلك البوابة الشمالية للأمة العربية الإسلامية جحافل أوروبا التي موّهت أطماعها وكوامن الكراهية برايات حملت الصليب[١٥] فهل كان أبوفراس من دعاة القومية العربية؟ وهل كان الحمدانيون يقاتلون الروم للحفاظ على الأمة؟ وما الذي يسوغ الاستطراد إلى الحروب الصليبية؟ وماذا يدعم الجمع بين الأطماع وهي من سجل اقتصادي والكراهية وهي من سجل نفسي في أوروبا عند الحديث عن علاقاتها ببلاد العرب؟.

إن هذه الملاحظات جميعا تؤدي إلى نتيجة هي أن منزلة النص من الدرس النقدي كما يفهمه د.فايز الداية ثانوية ذلك أنه ينطلق من المعطيات البيوغرافية والتاريخية للإطلال على النص. ثم إنه يتخذ النص مرقاة إلى فهم شخصية صاحبه وعصره. وعلى هذا النحو يكون النص مرآة عاكسة للخارج، ومطية لفهم هذا الخارج معا، أي أنه صورة لغيره ووثيقة تنم عنه في آن واحد.

لهذا لا نستغرب ضآلة ما توصل إليه الباحث من نتائج. ولعل ذلك هو الذي يفسر خلو بحثه من خاتمة تأليفية، إضافة إلى أن فكرة الدائرة الدلالية تقوم عنده على قراءة جدولية أكثر من قيامها قراءة سياقية. مما يجعل الانطلاق من الدائرة الدلالية لا يضمن الوقوف على حركة النص ولا على التوظيف المخصوص للكلمة أو العبارة أو الصورة فيه.

١١ - مركزية الحرب في شعر أبي فراس:

لقد قدّم لنا د. فايز الدّاية ثلاث دوائر دلالية اعتبرها الأكثر بروزا في شعر أبي فراس الحمداني هي: دائرة البحر، ودائرة الغزل والحماسة، ودائرة الحماسة، والنظرة العجلى نلقيها على هذه الدوائر تقودنا إلى الوقوف على تهافت المبدإ التصنيفي الذي تستند إليه. فكيف نجمع بين البحر وهو مظهر من مظاهر الطبيعة المحسوسة، والغزل وهو غرض من أغراض الشعر، والحماسة وهي معنى من المعاني يمكن أن يظهر في أغراض مختلفة كالفخر والمدح والهجاء والوصف...؟ وبأي معنى استجاز الباحث أن يضع الغزل والحماسة في خانة واحدة، ثم خص الحماسة بدائرة مستقلّة بعد ذلك؟.

غير أن المتبع لبحث د.الداية يحمد له هذا التنقير الدؤوب عن حالات التماس بين ما أطلق عليه اسم الحقول الدلالية، وهو كثيرًا ما يعنى بها الحقول المعجمية. على هذا النحو رأيناه يرصد في دائرة البحر التقاطع بين البحر ومحور المرأة وبين البحر ومحور الحماسة والفروسية، وبين البحر ومحور الكرم والعطاء. كما رأيناه في دائرة الحماسة يدرج ضمن الحزمة الأولى التي وسمها بـ «عدة القتال» ألفاظاً استخدمت مجازيًا كالخناجر لألحاظ العيون،وفي الحزمة الثالثة المخصصة للجيش عبارة جيش الحب وفي الحزمة السادسة المفردة لأحداث الحرب عبارات: سل من طرفه، وأغالب فيه نفسي، وأصاب قلبي غزال فمن يجير، وأراميتي ، وفي الحزمة السابعة ومدارها على القتل والموت عبارات: قواتل فاترات، وقتلى الحب وقتيلك في الهوى، وفي الحزمة الثامنة الدائرة على الأسر عبارات: أسير الحرب، وأسرت في الهوى.

إن هذا التداخل الذي أشار إليه د.فايز الداية وفسره بتمرس أبي فراس في حلبات النضال ولقاء الكماة [١٦] يكرس فهمه التقليدي للصلة بين الشعر والشاعر،

مطابقته بين الأثر ومرجعه على نحو يلغي التضافر النصي والبعد التخييلي. وهذا التداخل، رغم أهميته، لا يساعد في رأينا على إدراك شعرية أبي فراس.

ولقد قادتنا قراءة ديوان أبي فراس إلى فكرة يمكن أن تكون مفتاحاً دلالياً مهماً يساعد على الكشف عن طرائق تشكل عالمه الشعري. وقد استلهمنا هذه الفكرة من بحث د.فايز الداية انطلاقاً من سؤال طرحناه على أنفسنا: ما العنصر المتحكم في التصوير المجازي عند أبي فراس؟ ما الأصل الاستعاري الذي تؤول إليه الصور التي يزخر بها ديوانه؟.

ومن شأن هذا التساؤل أن يبعدنا عن ثنائية العلامة والمرجع من جهة، وأن يدرج البحث في سياق عام من جهة أخرى. ذلك أن جزءاً هاماً من تجاربنا وسلوكاتنا وانفعالاتنا استعاري من حيث طبيعته، وإذا كان الأمر كذلك فإن نسقنا التصوري يكون مُبنياً جزئياً بواسطة الاستعارة وبهذا لن تكون الاستعارات تعابير مشتقة من «حقائق» أصلية، بل تكون هي نفسها عبارة عن «حقائق» بصدد الفكر البشري والنسق التصوري البشري[١٧] على هذا النحو يكف النص الشعري عن أن يكون مصبًا محايدًا لجملة من التجارب المعيشة دون أن يعني ذلك أن الصلة بينه وبين مرجعه تنقطع. فالاستعارة أداة نستطيع من خلالها أن ندرك حقيقة شيء ما من خلال الإحالة إلى شيء آخر. وفي هذا المعنى يقول لا يكوف وجونسن: يكمن جوهر الاستعارة في كونها تتيح فهم شيء ما (وتجربته) أو (معاناته) انطلاقا من شيء آخر[١٨].

إن محور التواتر الدلالي الرئيسي – لا الوحيد – في ديوان أبي فراس هو الحرب. وهو محور يظهر أساساً في النصوص التي كتبها تخليدا لمآثره ومآثر قومه، وإبرازاً لكفاءته القتالية بشكل خاص، ولسنا بحاجة إلى الارتداد إلى حياة الشاعر والظروف العامة التي مر بها حتى نسند هذا الاستنتاج. ويحوم هذا المحور إجمالاً حول بنية سردية يمثل الشاعر أو الممدوح حدها الإيجابي ويكتسيان حيناً آخر صبغة جماعية يضطلع بالبطولة فيها قوم الشاعر في مواجهتهم للروم تارة وللقبائل العربية الخارجة عن سلطة الحمدانيين تارة أخرى.

إن محور الحرب الدلالي ينتشر من خلال وحداته المعجمية، ويفيض عبر صوره ومجازاته على سائر الأغراض الشعرية التي يتضمّنها ديوان أبي فراس. ولعلّ الأمر يظهر كأجلى ما يكون في غرض الغزل. ههنا ينثر الشاعر كنانته فتخرج منها السهام والسيوف والخناجر المرهفة القواطع، كما تخرج الجيوش والغزو والرمي والأسر. وإذا علاقة العاشق بالمعشوق تبدو محكومة ببنية المعركة:

وبين بُنَيّات الخدور وبيننا
حروب، تلظّى نارُها، وتطاولُ
أغَرْن على قلبي بجيش من الهوى
وطارد عنهنّ الغزالُ المغازل
تعمّد بالسهم المصيب مقاتلي
ألا كلّ أعضائي لديه مقال[١٩]

إن صيغة التصغير في بنيات يقابلها تضخيم هذه الوظائف المتمثلة في الحرب والإغارة وإصابة المقابل وهنا تظهر عدة الحرب وأعمالها ويظهر القتل والموت، غير أنها مجرّد دوال تحتضنها الاستعارة الحربية، فتضفى على علاقة الحب الاتحادية القائمة على التبادل عادة، مسحة من التقابل والمواجهة، والثأر والأحلاف. فالحرب حاضرة بدوالّها التي استعيرت لمداليل أخرى يكتنفها المجال العاطفي.

ولكن هذه الحرب الاستعارية تنشب في جوّ بهيج يجعلها حرباً محببة إلى النفس:

تبدّى بوجهٍ كبدر السماء
إذا ما تكامَلَ في سعدهِ
وقد سلّ من طرفه مرهفاً
ونثْر الورود على خده[٢٠]

إن استعارة السيف للحظ جاءت بين تشبيه للوجه ببدر السماء، واستعارة للورد لحمرة الخدّ، وبهذا تحيد شراسة الحرب ويزول جانبها العدواني. وعلى هذا النحو تنقل دلالة الحرب إلى دلالة الجمال، ويغدو السيف المسلول دالا على النظرة المرتبطة

بجمال المحبوب. إن الاستعارة هنا من حيث هي كذلك تأتي لإحداث التقاطع بين مجالي الحرب والحبّ، ولإبراز ما بينهما من تنافر. فهي أداة وصل وفصل معاً :

أيـــهـــا الـــغـــازي الـــذي يـــغـ
ـــزو بـــجـــيش الحب جـــســـمي
مـــا يـــقـــوم الأجـــر في غـــز
وك لـــلـــروم بـــإثـــمي[٢١]

ولو أننا اسقطنا من البيت الأول كلمة كلمة الحب في عبارة جيش الحب لزالت الاستعارة وبزوالها يحدث اللبس ويتربع مدلول الحرب على الصورة داحرًا المجال العاطفي.

لذلك تنقل الاستعارة محور التواتر الحربي من سياقه الأول وتنزله في إحداثيات المجال العاطفي الذي يبقى ضرباً من ضروب الحرب، إلا أن المراتبية القيمية تنقلب فيه، فيصبح الموت علامة الظفر.

ســـبـــحـــان من حـــبَّب ألحـــاظه
إلى مـــحـــبـــيه وفـــيـــهـــا الـــردى[٢٢]

لا، بل إن القتيل يفخر بما ناله من حبيبته من سهام قاتلة:

أرامـــيـــتي كل الـــســـهـــام مـــصـــيب
وأنتِ لـيَ الـــرامي وكـــلـي مـــقـــاتلُ
فلا تـــتـــبـــعـــيـــني إن هـــلـــكت ملامـــة
فـــأيـــســـر مـــا لا قـــيـــته مـــنك قـــاتل[٢٣]

ولنا أن نتساءل حول مدى الانسجام الدلالي بين بطل الحرب والبطل الصنديد في الحب. لم يستحضر الشاعر في الحب صورة مقلوبة لبطل الحرب؟ ولم تغدو المرأة وهي الكائن الضعيف، نموذجاً للبطل الذي لا يقهر ولا يجرؤ أحد على مناوأته بل يخضع له الجميع خضوع رضى وتسليم، بل لم ينزع بطل الحرب عن نفسه هالة البطش، ليرتدي زي الكائن المهزوم الذي لا يملك للمعتدي عليه ردا؟

إن الملاحظة الأولى التي يثيرها هذا الوضع المخصوص لمحور الحرب في المجال العاطفي أن التماثل بين ساح الوغى وساح الهوى ظاهري، لأن أخلاقيات التعامل

وسلالم القيم مختلفة بينهما كل الاختلاف. وأما الملاحظة الثانية فهي أن المواجهة التي تنطوي عليها ساحة الحرب تغدو في علاقة الحب تواطؤًا، يبرر فيه العاشق حبه، أي موته في من يحب، بجمال المعشوق، ومن ثم فإن إصابته وأسره يصبحان دليلا على إقراره بطغيان هذا الجمال عليه وشدة ضعفه إزاءه، أي فرط حساسيته ورقة مشاعره.

إن هذا التوظيف المتميز للعلاقات الحربية ونقل الأدوار بل قلبها بين فواعله، تعد وجهًا بارزًا من وجوه الشعرية في ديوان أبي فراس، ولقائل أن يقول إن هذه الاستعارة الحربية ليست من ابتكار الشاعر، وإنما هي منبثة في ديوان الشعر العربي قبل ابي فراس وبعده، فما هو فيها إلا متابع لمن سبقه، جارٍ على سننه، غير أن هذا الاعتراض سرعان ما يسقط حين نستحضر كثافة شعر الحرب عند أبي فراس، لا، بل حين نراه في عدد من قصائده يجمع بين العاشق الضعيف والبطل العنيف، فهو في رائيته يمر من وصف موته على يد الحبيبة:

تسائلني من أنت وهي عليمة
وهل بفتى مثلي على حاله نُكْرُ
فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى
قتيلك قالت: أيهم فهُمُ كُثْر[٢٤]

إلى التغنى ببطولاته الحربية:

وإني لجرار لكل كتيبة
معوّدةٍ ألا يخلَّ بها النصر
وإني لننزَّال بكل مخُوفةٍ
كثير إلى نزَّالها النظر الشَّزْر[٢٥]

وكذا يفعل في فائيته، إذ يصور قوة هجوم الجفون عليه:

فمن يجير معنًّى القلب مكتئبًا
سَلَّتْ عليه جفون العين أسيافا[٢٦]

ثم لا يلبث أن يذكر بانتصاراته:

إني امرؤ ببني مروان مفتخرٌ
خير البرية أجدادًا وأسلافا

(..) مستقبلاً لوجوه القوم يطعنهم
حتى يبيحوه أصلاباً وأكتافا[٢٧]

لا، بل إنه ليجمع بين صفتيه هاتين في بيت واحد فيقول:

وإني لمقدام وعندك هائب
وفي الحي سحبان وعندك باقل[٢٨]

إننا بهذا نقف على مقوم مهم من مقومات النسق التصوري المتحكم في شعرية الغزل عند أبي فراس، وهو نسق يخرج علاقات التقابل من مساحة الحرب إلى مساحة الحب، فيغدو الحب معركة، إلا أنه معركة ينتصر فيها الضعيف ويربح القتيل.

إن هذا الحضور الطاغي لمحور الحرب في مجال الحب لا ينفي انديا ح الصورة الحربية على أغراض أخرى، ربما بدت لنا بعيدة كل البعد عن الحرب والقتال. فأبو فراس يستحضر في شكوى الدهر معجم الحرب، وينسج منه استعارات طريفة، كقوله مخاطبا سيف الدولة:

أقلني أقلني عثرة الدهر إنه
رماني بسهم صائب النصل مقصد[٢٩]

ونلاحظ هنا أن البطل الذي لا يقهر يقر بهزيمته، ويتخذ تلك الهزيمة مطية لطلب النجدة، فالدهر يرتدي لبوس المقاتل الشديد المراس ويرمي الشاعر بسهمه فلا يخطئه، إلا أن هذه الهزيمة بالنظر إلى عدم تكافىء الخصمين تغدو مصدرا من مصادر الفخر.

وقريب من هذا شكوى الزمان حين يلحظ الشاعر سريان الشيب إلى رأسه فيقول:

شعرات في الرأس بيض وغِنْج
حل رأسي جيشان روم وزنجُ[٣٠]

وهنا تبدو الاستعارة متعددة، فالرأس تصبح ساحة وغى، والشعر الأسود جيشا من الزنج، والشعر الأبيض جيشا من الروم، وهنا أيضا يهزم البطل، ولكن هزيمته تلك مبررة باجتماع جيشين عليه، هما في الحقيقة التعبير المجازي عن انقضاء الأيام والأعوام.

وإذا كانت الصورة الحربية في النماذج السابقة قائمة على التقابل بين البطل المقاتل من جهة، والبطل العاشق والبطل المصاب والبطل المسن من جهة أخرى، فإن المعجم الحربي يظهر في حالات أخرى من زاوية التماثل، وهذا ما نجده في غرضي الفخر والمدح على سبيل المثال، فقد عدد أبو فراس في بائيته مفاخر سيف الدولة في قراع القبائل الخارجة عنه، وقال:

ولما ثار سيف الدين ثرنا
كما هيَّجْتَ أساداً غضابا
أسنّته إذا لاقى طِعَانا
صوارمه إذا لاقى ضِرابا[٣١]

إن استعارة الأسنة والسيوف الصوارم للمقاتلين جاءت في سياق فخري مدحي في آن، إلا أن مؤدى الصورة هو التماهي بين البشر وآلات الحرب للدلالة على شجاعتهم وحنكتهم القتالية وفعلهم في الأعداء، وعلى الرغم من أن سياق البيتين حربي فإن أبا فراس استعار آلة الحرب فاستخدمها لوصف الجنود، وكأن مضاء السيوف وحدة ضبات الأسنة انتقلت إليهم فأورثتهم اندفاعا وسرعة وتصميما وتمزيقا لشمل الأعداء.

وهذه الصورة نفسها نجدها في مساق الفخر حين كان أبو فراس في الأسر يذكر أيامه وبطولاته، فيقول:

ما غض مني حادث
والقرم قرم حيث حلاً
أنّى حللت فإنما
يدعونني السيف المحلَّى
(..) ما كنت إلا السيف زا
د على صروف الدهر صقلا[٣٢]

إننا هاهنا في مجال بطولي له بالمحور الحربي أوثق الصلات. غير أن استعارة السيف للشاعر تجاوز مجال الحرب إلى مجالات أخرى لعلها تجتمع في معنى المعدن أو

المروءة. ذلك أنه – وهو في الأسر – لا يمكنه أن يقاتل، غير أنه يفخر بما لديه من عز وإباء وكرم نفس. فالسيف استعير هاهنا لغير الشجاعة، أو قل إنه استعير لأكثر من الشجاعة، وهذا ما نجده واضحا في أبيات نظمها أبو فراس في مدح أحد أصحابه، فقال:

وقد أروح قرير العين مغتبطا
بصاحب مثل نصل السيف وضّاحِ
عذْب الخلائق، محمودٌ طرائقه
عفّ المسامع حتى يرغم اللاهي[٣٣]

وأنت تلاحظ أن الشاعر لم يذكر من صفات الصاحب غير حسن الخلق والسلوك والعفة، ومع ذلك شبهه بالسيف بل بنصل السيف وجعل نوره دالا على خصاله الاجتماعية.

إن هذه الأمثلة كافية في رأينا للبرهنة على أهمية المحور الدلالي الحربي في تشكيل ملامح الشعرية في قسم هام من ديوان أبي فراس. وبهذا نستطيع أن نعدل من منهج د. فايز الداية وأن نسهم في الحث على إعادة قراءة شعر أبي فراس. إن أهم ما يفضي بنا إليه هذا التحليل – على ابتساره – أن الأصل الاستعاري الأساسي في قصائد هذا الديوان هو الحرب التي حضرت في صورتها الحقيقية وفي صورة مجازية تخللت مختلف الأغراض التي نظم فيها أبو فراس، ولكن حضور هذا الأصل الاستعاري لم يكن في صبغة واحدة، وإنما اكتسى تارة وجه التقابل وتارة أخرى وجه التماثل، وبهذا لم يكن هذا الأصل الاستعاري محكوما بمنطق الانعكاس المرجعي بقدر ما كان محكوما بمنطق الإبداع التخييلي.

ولقد قدم لنا أبو فراس في مواضع شتى من ديوانه شذرات يمكن ان تفسر لنا منزلة الحرب عنده. فهو يقول في أسره مثلا:

ولا تصفنَّ الحرب عندي فإنها
طعاميَ مذ بعت الصبا وشرابي
وقد عرفتْ وقْع المسامير مهجتي
وشقَّق عن زرق النصول إهابي

ولجَّـــجتُ في حـــلـــو الـــزمـــان ومـــرّه
وأنـفـقتُ من عـمـري بـغـيـر حـسـاب[٣٤]

إن الحرب هنا تحولت لفرط ملازمة الشاعر إياها طعاماً وشرابا كناية على تعوده علينا وعلى حاجته إليها. وبهذا صارت حياته حربا. فلا عجب أن يرى الحرب حيث لا يراها غيره، ويشكو الحساد فيفضل عليهم الأعداء:

رمـتـني عـيـون الـنـاس حـتى أظـنـهـا
سـتـحـسـدني في الحـاسـدين الـكـواكبُ
فـلـسـت أرى إلا عـــدوّاً مـــحـــاربًـــا
وآخـر خـيـرٍ مـنـه عـنـدي المحـارب[٣٥]

إن ملازمة الشاعر للوقائع جعلته يسحب المحور الدلالي الحربي على العلاقات الاجتماعية على نحو يغدو معه المقاتل الحقيقي في درجة ثانية من العداوة. وبهذا نستطيع أن نقول إن طرافة شعرية أبي فراس – من هذه الزاوية – أنها وفّقت في تحويل استعارة «الحياة حرب» إى استعارة «الحرب حياة»، أي أنه بعد أن سحب على الحياة رداء الحرب، جذب الحياة بكل مكوناتها إلى بنية الحرب.

****

الإحالات والهوامش

١ - د.فايز الداية: الدوائر الدلالية في شعر أبي فراس الحمداني ص١

٢ - م.ن .ص ٣

٣ - م.ن .ص ١

٤ - م.ن .ص ٣

٥ - م.ن .ص ٢

٦ - م.ن .ص ٧

٧ - م.ن .ص ١

٨ - م.ن .ص ٢

٩ - م.ن .ص ٦

١٠ - م.ن .ص ٣٥

١١ - م.ن .ص ١٦

١٢ - م.ن .ص ٢٤

١٣ - م.ن .ص ٣٣

١٤ - م.ن .ص ٣٣

١٥ - م.ن .ص ٢٣

١٦ - م.ن .ص ١٩

١٧ - جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبدالمجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط١، ١٩٩٦، من مقدمة المترجم، ص١٢.

١٨ - م.ن.ص ١٢

١٩ - ديوان أبي فراس الحمداني، شرح د.خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٤، ص٢٥٨.

٢٠ - م.ن.ص ١٠٧

٢١ - م.ن.ص ٥

٢٢ – م.ن.ص ٨٨

٢٣ – م.ن.ص ٢٤٧

٢٤ – م.ن.ص ١٦٣

٢٥ – م.ن.ص ١٦٤

٢٦ – م.ن.ص ٢٢٠

٢٧ – م.ن.ص ص ٢٢٠ – ٢٢١

٢٨ – م.ن.ص ٢٤٧

٢٩ – م.ن.ص ٩٨

٣٠ – م.ن.ص ٧١

٣١ – م.ن.ص ٣٤

٣٢ – م.ن.ص ٢٤١

٣٣ – م.ن.ص ٧٦

٣٤ – م.ن.ص ص ٥١ – ٥٢

٣٥ – م.ن.ص ٤١

✱✱✱✱

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور محمد القاضي على هذه القراءة المعمقة فعلا . والموضوع الثاني الذي سيتناوله الدكتور علي عشري زايد هو «الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني» فليتفضل.

****

الصورة الفنية

في قصيدة أبي فراس الحمداني(*)

الدكتور علي عشري زايد

الصورة الفنية، المصطلح والمفهوم:

مصطلح «الصورة» من المصطلحات غير المحددة المفهوم في المجال الأدبي، وهي تدخل عنصرا في تكوين ثلاثة من المصطلحات النقدية، هي على التوالي:

«الصورة الشعرية» و«الصورة الأدبية»، و«الصورة الفنية» مرتبة تصاعديا وفقا لمدى اتساع مفهومها وليس لمدى تحدده، فهي جميعا تتفق في خاصية عدم التجدد.

فالمصطلح الأول هو أضيق المصطلحات الثلاثة مفهوما لانحصاره في جنس الشعر وما يتصل به أو يحوم في آفاقه من فنون نثرية يشيع فيها روح شعري شفيف، أما مصطلح «الصورة الأدبية» فيتسع مفهومه ليشمل كل الفنون الأدبية شعرية كانت أو نثرية، على حين يتسع أفق المصطلح الأخير ليُلمَّ بأطراف من الفنون الأخرى غير القولية، وإن كان يظل أكثر التصاقا بالفنون الأدبية.

على أن ثمة تفاوتا غير ملموس بالقدر الكافي في مدى اضطراب المدلول بين المصطلحات الثلاثة ويتوافق هذا الاضطراب طرديا مع اتساع أفق المصطلح إلى حد كبير وإن كان من الصعب حصره وتحديده.

ولعل من بين الأسباب التي أدت إلى اضطراب مفهوم هذا المصطلح تعدد المرجعية بالنسبة لهذا المصطلح، فهو استمر ابتداء من المجال الفلسفي الذي تعني الصورة فيه التحقق بالفعل في مقابل الهيولي التي هي مجرد وجود بالقوة حتى يتحقق

(*) قدم الباحث خلال الجلسة عرضاً موجزاً لبحثه الذي نثبته هنا كاملاً.

في شكل أو هيئة فيصبح وجوداً بالفعل أو يصبح صورة، والصورة في المجال الأدبي إذا ما انطلقنا من هذا المفهوم الفلسفي هي تجسيد الأفكار والمشاعر والمعاني التجريدية والحالات النفسية غير المحددة في شكل لغوي فني مقروء أو مسموع.

ولكن هذا المصطلح اكتسب في المجال الأدبي – خاصة في العصر الحديث – من مفهوم الصورة التشكيلية بعض ملامحه وظلاله وإن كان هذا لم يزد مفهوم «الصورة الفنية» في المجال الأدبي إلا اضطرابا، بحيث أصبحت هذه الصورة تعني – من بين ما تعنيه – التشكيل الجميل للمادة اللغوية التي يصوغ الأديب منها صوره، سواء كانت هذه المادة أصواتا أو كلمات أو تراكيب، دون إغفال بالطبع للدلالات الفنية التي ينتجها هذا التشكيل.

وسوف يتعامل البحث مع المصطلح بأكثر مدلولاته اتساعا، خاصة فيما يتصل بالبعدين اللذين سبقت الإشارة إليهما: تجسيد المشاعر والأفكار في بناء فني لغوي، وتشكيل المادة اللغوية في شكل فني جميل، ولاشك أن استخدام المصطلح بهذا المفهوم الواسع يعطي الباحث حرية أكثر في تجلية شتى جوانب القضية، سواء من ناحية التشكيل، أو من ناحية مصادر المادة، أو من ناحية التوظيف الفني.

ولن يحاول البحث أن يتبنى تعريفا نظريا محدداً لمصطلح الصورة، معتمدا على أن الدراسة التطبيقية أكثر ملاءمة للنهوض بهذه المهمة، وإن كنا لا نرى بأسا في أن نبدأ على سبيل الاسترشاد بأحد التعريفات التي وضعها سيسل دي لويس في كتابه «الصورة الشعرية» للمصطلح دون أن يدعي هو نفسه أن هذا المفهوم هو المفهوم الوحيد – أو حتى المفهوم الأدق – للمصطلح، ومن ثم فإن ابتداءنا به لا يعني تبنينا له، وإنما هو مجرد مدخل ونقطة انطلاق نحو تأملات تحليلية في المصطلح.

يقول دي لويس: «ماذا نفهم إذن من الصورة الشعرية»؟

إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها

الوصف المحض ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية»[1]. ويهمنا أن نبرز من هذا التعريف نقطتين، الأولى أنه ليس ضروريا في الصورة أن تكون مجازية، والثانية أن توصل الصورة إلى خيالنا شيئاً أكثر من مجرد مدلولها المعجمي، وهذا الشيء الأكثر من انعكاس الحقيقة الخارجية هو ما يشحن به الشاعر صورته من عاطفة وإحساس، ومن ثم يبدو دي لويس غير راض تماما عن الصياغة السابقة لتعريفه، ويطرح بدلا منها صياغة أخرى هي: «الصورة الشعرية هي رسم قوامة الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة» [2].

ولا نريد أن نمضي مع دي لويس في توليداته النظرية إلى النهاية، وحسبنا ما اقتبسناه من تعريفه أو تعريفاته ليكون مدخلنا إلى رصد التجليات الفنية للصورة في شعر أبي فراس، وقد دأب النقد الأدبي على التعامل مع فنون علم البيان – خاصة التشبيه والاستعارة، وبدرجة أقل الكناية – باعتبارها التجليات الفنية لمفهوم الصورة.

ولكننا سنتعامل مع مصطلح «الصورة الفنية» باعتباره التعبير غير المباشر عن الفكرة أو الشعور، أو التعبير الذي يحمل دلالة أكثر من دلالته المعجمية الواقعية، أو التعبير الذي شكلت مادته اللغوية على نحو جمالي خاص يخالف التشكيل العفوي المألوف للمادة اللغوية في التراكيب العادية، ويكسب هذا التشكيل اللغوي قيمة فنية خاصة.

إذن فإطار مفهوم الصورة الفنية سيرحب ليشمل أطرافا من آليات فنون أخرى لم تندرج يوما تحت مصطلح الصورة حتى بأوسع مفاهيمه، حيث أصبح من المألوف أن الأجناس الأدبية تمتزج وتتعانق وتتقارض الآليات فيما بينها، وهذه الظاهرة وإن وجدت صور منها في الآداب القديمة فإنها لم تشع وتنتشر إلا في العصر الحديث إلى الحد الذي أصبح يهدد التخوم الفاصلة بين الأجناس الأدبية بالتلاشي والانهيار. وكان لابد لذلك التطور أن يترك تأثيره على مفهوم الصورة الفنية وعلى طرائق تشكيلها.

بقي أن نشير إلى المشاغل والهموم العامة التي انشغل بها أبو فراس في شعره والتي كونت الآفاق الدلالية العامة لرؤيته الشعرية، ولقد كان أبو فراس فارسا إلى

جانب كونه شاعرا، وكان أميرا، فهو من أرباب السيف والقلم وقد جمع إليهما الإمارة، ويروي الثعالبي في يتميته عن الصاحب قوله «بدىء الشعر بملك، وختم بملك» يعني امرأ القيس وأبا فراس» [٣]، ومن ثم فقد كان شعره موزعا بين الحرب والفخر – الذي كان يقترن دائما بمدح ابن عمه وصديقه سيف الدولة أمير حلب الذي لم يمدح سواه – وقد مر أبو فراس بتجربة مأساوية خاصة وهي وقوعه في أسر الروم وبقاؤه في هذا الأسر عدة سنوات، وقد أثرت هذه التجربة تأثيرا بالغ العمق في نفسية أبي فراس وفي شعره، وكان نتاجها المباشر ما يعرف بين دارسي شعر أبي فراس والمهتمين به باسم «الروميات» وهي تلك القصائد التي كتبها الشاعر في تصوير حالته وفي معاتبة ابن عمه سيف الدولة على تقصيره في افتدائه من الروم.

كانت هذه هي الأبعاد الثلاثة التي توزع بينها شعر شاعرنا، وعلى هامشها تأتي بعض الاهتمامات – ولا أقول الهموم – الأخرى التي احتلت مساحة هامشية من اهتمام الشاعر، مثل الغزل والوصف، ولكن الأبعاد الثلاثة الأساسية في رؤية الشاعر: الحرب والفخر وتجربة الأسر بكل مكوناتها الشعورية والنفسية هي التي تركت بصماتها الواضحة على الصورة الفنية في شعر أبي فراس معجما، وتشكيلا، وتوظيفا، كما سنرى.

أنماط الصورة الفنية في شعر أبي فراس:

استخدم أبو فراس كل أنماط الصورة المألوفة في عصره وقبل عصره، وإن كان ثمة سمة عامة نلمحها في صور أبي فراس، بل في شعره كله، وهي سمة التلقائية وعدم التكلف، أو بعبارة أدق عدم بروز التكلف في تشكيل الصورة، فكثيرا ما نلمح وراء هذه التلقائية الخادعة في بناء الصورة منطقا فنيا شديد الإحكام والبراعة، ونظاما هندسيا لغويا شديد الصرامة ولكننا – لفرط تمكن الشاعر من آلياته – لانكاد نحس بذلك المنطق أو بهذا النظام ونخال أن التشكيل التلقائي المظهر الذي يطالعنا قد جاء الشاعر عفو الخاطر، ودون بذل أي جهد منه ولكن الأمر في الحقيقة ليس كذلك، فبالتحليل الفني لبناء هذه الصور نحس أن وراءها جهدا صادقا مبذولا، ولكننا نرى

ثمرة هذا الجهد، ولا نرى الجهد نفسه، فثمة فارق بين بذل الجهد – الذي هو شرط كل عمل فني عظيم – وبين التكلف.

والآن إلى أبرز أنماط الصور الفنية التي شاعت في شعر أبي فراس، مسترشدين في تحديد هذه الأنماط بما طرحناه من مفاهيم نظرية عامة:

الصورة التشبيهية والاستعارية:

لاشك أن هذين اللونين من الصور هما آثر ألوان الصور الفنية لدى الشاعر العربي القديم، وأكثرها شيوعا في شعره، ولذلك أولاهما البلاغيون والنقاد القدامى اهتماما غير عادي في دراساتهم، النظرية والتطبيقية، حتى ليمكن القول بدون كبير مجازفة إنهما وحدهما احتلاً من اهتمام القدماء مساحة تتجاوز المساحة التي احتلتها كل الفنون البلاغية الأخرى، ويكاد مصطلح «الصورة الشعرية» ينصرف إليهما على وجه الخصوص حين يتعلق الأمر بتقويم تراثنا – الإبداعي والنقدي – فيما يتصل بمفهوم الصورة الشعرية أو الصورة الفنية، وقد دأب أسلافنا على تناول الصورتين متصلتين على أساس أن العلاقة في الصورة الاستعارية بين الدلالة الحقيقية للصورة والدلالة المجازية لها هي المشابهة، ومن ثم فإن الاستعارة تنحل في النهاية من وجهة نظرهم إلى صورة تشبيهية، وقد جاء في أحد تعريفاتهم للاستعارة أنها تشبيه حذف أحد طرفيه.

وقد كثرت الصور التشبيهية والاستعارية في شعر أبي فراس، ومعظم صوره في هذا المجال تدور في فلك تقليدي محض، سواء من ناحية موادها، أو علاقاتها، أو طرائق تشكيلها، من نحو تشبيه الشجاع بالأسد، والجميل بالبدر، والحبيبة بالظبي – الشادن أو الرشأ – أو ابن البقرة الوحشية – الجؤذر – إلى غير ذلك من التشبيهات والاستعارات التقليدية التي تشيع في تراثنا الشعري شيوعا كبيرا:

بأبي وأمي شادن قتلنا له
نفديك بالأمات والآباء

رشـــأ إذا لحظ الـــعـــفـــيف بـــنـــظـــرة
كـــانت لـه ســبـــبـــا إلى الـــفـــحـــشـــاء (٤)

كـــيف اتـــقـــاء جـــآذر يـــرمـــيـــنـــنـــا
بـــظـــبى الـــصـــوارم من عـــيـــون ظـــبـــاء

(الديوان - ١٥)

فـقـد جـمـعـتـنـا الحـرب من قـبل هـذه
فـكـنـا بـهـا أسـدا، وكـنت بـهـا كـلـبـا

(الديوان - ٥٢)

لك جـــسم الـــهـــوى وثـــغـــر الأقـــاحي
ونـــســـيم الـــصـــبـــا وقـــدّ الـــقـــضـــيب

(الديوان - ٦٢)

وواضح أن كل هذه الصور - التي تم اختيارها بطريقة عشوائية - في مجملها صور استعارية تقليدية ساذجة، وموادها تشيع في تراثنا الشعري شيوعا يكاد يفقدها خصوصيتها الفنية ويتحول بها إلى تعبيرات تقف على حافة المباشرة والتقريرية.

ولكن الشاعر يتصرف أحيانا في تشكيل الصورة الاستعارية أو التشبيهية المتبذلة بما يخرجها عن حدود الابتذال والتقليدية ويضفي عليها لونا من الخصوصية، فمن المألوف مثلا استعارة السهام للنظرات المنبعثة من العيون الجميلة، ولكننا نجد أبا فراس يتألق في صياغة هذه الاستعارة التقليدية الساذجة في صورة تضفي عليها لونا من الجدة والابتكار، فيقول:

كـــيف اتـــقـــاء لحـــاظه، وعـــيـــونـــنـــا
طـــرق لأســـهـــمـــهـــا إلى الأحـــشـــاء

(الديوان - ١٥)

والاستعارة الأساسية في البيت هي استعارة السهام لنظرات الحبيبة، ولكن الشاعر يلجأ إلى تفتيت المكونات الأساسية لهذه الاستعارة إلى مجموعة من الكسر التصويرية

التي يُدخل كلا منها في تشكيل صورة استعارية أو تشبيهية جديدة، ومن مجموع هذه الصور تتكون الصورة الاستعارية النهائية، وقد أكسب هذا التشكيل الصورة قدراً واضحا من الغنى والاكتناز والجدة، فهو لا يصرح بالسهام في البداية وإنما ينسبها لمبعثها وهو عيون الحبيبة، ثم يدمجها في صورة تشبيهية أخرى وهو تشبيه عيون الضحايا – الشاعر أو مثاله – بالطرق التي تجتازها هذه السهام إلى غاياتها وهي الأحشاء، وتلك استعارة جديدة، وهكذا تتكون الصورة النهائية من مجموع هذه الاستعارات والتشبيهات الجزئية، وهو يصوغ ذلك كله في ذلك الأسلوب الاستفهامي التعجبي الإنكاري الذي يزيد من ثراء الصورة واكتنازها بالدلالات والإيحاءات.

وقد تكون وسيلة الشاعر إلى التصرف في بعض الصور الاستعارية المألوفة أن يزخرف الصورة ببعض الصنيع البديعي الذي يكون له إسهامه الواضح في إنتاج دلالة الصورة الاستعارية على الرغم من بساطة تشكيلها، وذلك مثل قوله في تعزية سيف الدولة في وفاة ولده:

يبكي الرجال وسيف الدين مبتسم

حتى عن ابنك تعطي الصبر يا جبل؟!

(الديوان – ٢٣٠)

فهو يستعير هنا الجبل لتصوير سيف الدولة في قوة صبره وتجلده أمام الحادث الجلل الذي ألم به، وهي صورة عادية ساذجة ولكن الشاعر يضفي عليها لونا من الابتكار والطرافة حين يدعمها بذلك الطباق في الشطر الأول من البيت الذي يصور فيه الرجال وهم يبكون لمصاب سيف الدولة على حين يبتسم هو صابرا محتسبا أمام الرزايا، صامداً كالطيور الراسخ، وهو يصوغ الصورة في ذلك الأسلوب الاستفهامي التعجبي الذي يزيد من ثراء الصورة ويضاعف من إيحاءاتها.

ولاشك أن هذه الصورة على بساطتها أعمق تأثيرا وأحفل بالجمال الفني من بعض الاستعارات الأخرى التي قد تكون أمهر منها صنعة ولكنها تفتقر إلى بكارة تلقائيتها وعفويتها، وذلك مثل قوله في القصيدة نفسها:

هل تبلغ القمر المدفون رائعة
من المقال عليها للأسى حلل

(الديوان - ٢٣١)

فالصورة تتعانق فيها استعارتان، أولاهما استعارة القمر للمتوفى، والثانية تصوير قصيدته في رثائه بأنها ترتدي حللا من الأسى، فالمقام لا يتسع لمثل هذا الافتخار بالمرثاة والانشغال بروعتها وبما تلبسه من حلل - حتى لو كانت حللا من الأسى - لقد كان الشاعر ملتفتا إلى صنعته أكثر من التفاته إلى مشاعره على الرغم من أن الميت بالإضافة إلى كونه ابن صديقه وأميره وابن عمه هو في الوقت ذاته ابن أخت الشاعر حيث كان سيف الدولة متزوجا من أخت أبي فراس.

الصورة التشخيصية:

تقوم الصورة التشخيصية على إبراز المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تتحرك وتحس وتتنفس، ولم يكن هذا النمط من التصوير الفني كثير الشيوع في شعرنا العربي القديم ولكنه كان مألوفا للشعراء وكانت ترد منه نماذج متناثرة في ثنايا القصائد.

وقد عالج بلاغيونا ونقادنا القدامى هذا النمط من أنماط الصورة الفنية في إطار دراستهم لمبحث الاستعارة، حيث اعتبروا التشخيص ضربا من ضروب الاستعارة المكنية التي تقوم على حذف المشبه به - في الأصل المرجعي التشبيهي الذي يردون إليه كل استعارة - وإثبات بعض لوازمه للمشبه، فحين يقول أبو فراس مفتخرا بشجاعته، وأن أمارات الشجاعة كانت تلوح عليه منذ الصغر:

تطالبني بيض الصوارم والقنا
بما وعدت جدّيّ فيّ المخايلُ

(الديوان - ٢٤٣)

يقولون في تحليلهم لهذه الصورة - أو لهاتين الصورتين - إنه شبه السيوف والرماح - الصوارم والقنا - بأُناسيّ، ثم حذف المشبه به وهو الأناس وأثبت لازما من

لوازمه وهو المطالبة للمشبه، ثم شبه مرة أخرى المخايل – جمع مخيلة وهي المظنة أو الأمارة – بإنسان وحذف المشبه به مثبتا لازما من لوازمه وهو الوعد للمشبه. والبلاغيون والنقاد بمثل هذا التحليل الجامد يلتفتون عمّا في مثل هذه الصور من حيوية وحركة ونبض ويحصرون عطاءها في هذا الإطار الآلي الجامد، وهذه إحدى جنايات الإصرار على رد كل صورة استعارية – بمفهومهم – إلى مرجع تشبيهي فعلي، على الرغم من أن فكرة المشابهة قد لا تكون هي أبرز عناصر الصورة، بل قد لا تكون هناك مشابهة من الأساس بين مكونات الصورة، ومن ثم فإن ظاهرة تشخيص المجردات ومظاهر الطبيعة الجامدة لم تلق اهتماما من بلاغيينا ونقادنا القدامى رغم أنها هي الأداة الأساسية في تشكيل الصورة التشخيصية وإكسابها كل تفردها وطاقتها الإيحائية، وإن كان ثمة ناقد وبلاغي مرهف الحس وهو عبدالقاهر الجرجاني قد فطن بوعيه المرهف إلى فكرة التشخيص هذه، ولكن إدراكه لها كان غير محدد، وذلك حين قال في تحليله لبيت تأبط شرا الذي أورده أبو تمام في حماسته:

إذا هـــزه في عـــظم قـــرن تـــهـــلـــلتْ

نـــواجـــذ أفـــواه المـــنـــايـــا الـــضـــواحك

«أنت الآن لا تستطيع أن تزعم في بيت الحماسة أنه استعار لفظ «النواجذ» ولفظ «الأفواه» لأن ذلك يوجب المحال وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبه بالنواجذ، وشيء قد شبه بالأفواه، فليس إلا أن تقول: إنه لما ادعى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هو هز السيف، وجعلها لسرورها بذلك تضحك أراد أن يبالغ في الأمر، فجعلها في صورة من يضحك حتى تبدو نواجذه من شدة السرور»[٥].

إنه يكاد يقول إنه لا سبيل إلى تحليل هذه الصورة وإبراز جمالياتها إلا أن تقول إنه شخص المنايا في صورة كائن حي «لكن نقادنا وبلاغيينا لم يكونوا كلهم في مثل رهافة حس عبدالقاهر ووعيه الفني الناضج، ومن ثم ظلوا منجذبين إلى علاقة المشابهة في الصورة الشعرية» وظلت معالجتهم للصورة التشخيصية محصورة في ذلك الإطار الجامد الذي أطلقوا عليه اسم الاستعارة المكنية، على الرغم مما كان يتناثر في تراثنا

الشعري من نماذج بارعة لهذا التشخيص[٦].

والصور التشخيصية مبثوثة بشكل واضح في ديوان أبي فراس، ومعظم هذه الصور يتسم بما يسم صور الشاعر بكل أنماطها من بساطة في التركيب وعفوية ماكرة توهم أن هذه الصور تأتي الشاعر عفوا، وبدون قصد منه، كما في المثال الذي أوردناه في بداية هذا المبحث، وكما في قوله في رثاء أخته:

وكـــــنت أقـــــيك إلى أن رمـــــتك

يـــد الـــدهـــر من حـــيث لم أحـــتـــسب

(الديوان - ٥٨)

حيث يشخص الدهر فيجعل له يدا، وهو تشخيص عادي مبتذل، ولكن الشاعر يدعم هذا التشخيص بأن يجعل الدهر يمارس فعلا من خلال صورته التي شخصه فيها فيرمي أخته من حيث لا يحتسب وهو ما يؤكد أن الدهر قد تشخص بالفعل في صورة كائن حي يرمى ويصيب.

ولكن الشاعر يتأنق أحيانا في صياغة الصورة التشخيصية دون أن يخرج بها عن بساطتها وتلقائيتها، وذلك مثل قوله في القصيدة التي قالها في رثاء ابن أخته وابن سيف الدولة:

أين الـلـيـوث الـتي حـولـيك رابـضـة؟

أين الـصـنـائع؟ أين الأهل؟ مـافـعـلـوا؟

أين الـسـيـوف الـتي يـحـمـيك أقـطـعـهـا؟

أين الـسـوابق؟ أين الـبـيـض والأسل؟

يـــاويح خـــالك، بل يـــاويح كل فـــتى

أكل هـــذا تـــخـــطى نـــحـــوك الأجل؟

(الديوان - ٢٣١)

فالصورة التشخيصية هنا تتمثل في تشخيص الأجل الذي تخطى إلى المرثي كل

العقبات، وتشخيص الأجل في صورة كائن حي هو في ذاته أمر مألوف لاجدة فيه ولا ابتكار، وهو تشخيص شائع في تراثنا الشعري مثل تشخيص تأبط شرا للمنايا في بيت الحماسة، ولكن الشاعر هنا يفتن في تجلية هذا التشخيص فيجعل الأجل يجتاز إلى ابن أخته مجموعة من العقبات والأسوار والحصون التي لم تستطع أن تصد عنه الموت أو تؤخره عن أجله المقدور، فلا الشجعان الذين يحيطون به – والذين استعار لتصويرهم الليوث – ولا إحسانه ومعروفه، ولا أهله بكل مالهم من سطوة وسلطان، ولا السيوف، ولا الرماح، ولا الخيل السريعة.. لا شيء من ذلك كله استطاع أن يرد عادية الموت حين حان الأجل الذي تخطى إلى غايته كل هذه العقبات ولم تغن عن الميت شيئاً، وهذه العقبات قد أضفت مزيدا من الحيوية والقوة على عملية التشخيص التي جعلت الأجل يستطيع تخطيها، وهو في النهاية يصوغ ذلك التشخيص في صورة ذلك الاستفهام التعجبي الذي يضاف بدوره إلى رصيد تجلية التشخيص وتقويته.

وقد يتجه أبو فراس بدلالة التشخيص اتجاها مضاداً لدلالته المألوفة، ويعيد من ثم بناء العملية التشخيصية من الأساس، مثل قوله في شكوى الدهر:

وأخلاف أيام إذا ما انتجعتها
حلبت بكيات وهن حوافل

(الديوان – ٢٤٣)

فتشخيص الدهر أو الأيام تشخيص مألوف شائع في تراثنا، ومن أمثالهم «حلب الدهر أشطره» وهو من قولهم «حلب أشطر الناقة» إذا حلب خلفين من أخلافها الأربعة، ثم عاد فحلب الخلفين الآخرين، ويضرب هذا المثل لمن جرب الدهر واختبر شطريه، وأبو فراس ينطلق في بناء تشخيصه للأيام من هذا المثل ولكنه يتجه بدلالته وجهة مخالفة، حيث يصور معاندة الدهر له، فحين يتجه إلى الأيام يحلب أخلافها يجدها بكيات – قليلة اللبن – لا تمنحه إلا القليل، على الرغم من أنها في الواقع حوافل – مليئة باللبن – وقد أكسب تحويل المسار الدلالي للتشخيص – بالإضافة إلى براعة صياغته – الصورة التشخيصية قدرا واضحا من الجدة والابتكار.

وقد تقوم الصورة التشخيصية في شعر أبي فراس على أساس تشبيه، مثل تشخيصه للدنيا في قوله:

ألا إنمـــا الـــدنـــيـــا مـــطـــيـــة راكب
عـلا راكـبـوهـا ظـهـر أعـوج أحـدبـا
شـمـوس، مـتـى أعـطـتك طـوعـاً زمـامـهـا
فـكن للأذى من عـقّـهـا مـتـرقـبـا

(الديوان - ٦٨)

حيث شخصها في صورة مطية حدباء الظهر معوجته تقلق راكبيها وتزعجهم، وهي فوق ذلك كله جموح لا تعطى زمامها طوعا لراكبها، وإذا أعطته فلكي تغدر به وتدخر له الأذى، فالتشخيص ينطلق هنا من صورة تشبيهية ولكن لشاعر يجيد بناء التشخيص حين يبرز ملامحه وتفاصيله، فيجعل للدنيا ظهرا معوجا محدوبا، ويجعلها تتصف بالجموح والشموس، فهي لا تعطي زمامها لراكبها طوعا، وإذا أعطته فإنها تفعل ذلك تمهيدا للإيقاع به، وقد أضفى هذا التصرف في تشكيل التشخيص على الصورة تأكيدا لحقيقتها المتوهمة، وذهابا في هذا المسار إلى غايته عقد الشاعر لونا من الصلة بين الدنيا - المشخصة في صورة مطية - وبين الناس الذين هم ركابها حين جعلهم يعلون منها ظهر أعوج أحدب، وحين جعلها لا تمنحهم زمامها طوعا إلا إذا كانت تضمر لهم الأذى، وكل تلك التفاصيل تصب في رصيد عملية التشخيص.

الصورة الواقعية والكنائية:

يفرق البلاغيون والنقاد بين الكناية والمجاز - من بين ما يفرقون به بينهما - بأن الكناية يمكن إرادة المعنى الأصلي فيها، على حين أن المجاز لا يمكن معه إرادة المعنى الأصلي. بل لابد أن توجد فيه قرينة مانعة من إرادة هذا المعنى، ومن ثم فإن الصورة الكنائية هي أقرب أنماط الصورة إلى التعبير المباشر الفطري، وكثيرا ما تمتزج الكناية بالدلالة الحقيقية للصورة، ولكن هذا كله لا يعني في النهاية أن الصورة الكنائية أقل في مستواها الفني من بقية أنماط الصورة التي تحفل بالصنعة، بل إنها كثيرا ما تكون أقرب إلى الوجدان بجمالها الهادىء الوديع، فضلا عن أنها تعطي عدة مستويات دلالية

يتوالد بعضها من بعض، بدءاً بالدلالة الحقيقية للتركيب وانتهاء بمستويات بالغة الرحابة والقدرة على الإقناع الفني بما يبثه الشاعر للمتلقى من أفكار ومشاعر.

والصورة الكنائية من الصور الملائمة لمنحى أبي فراس في البعد عن التكلف والتعقيد في تشكيل صورة، أو بعبارة أرق في إخفاء صنعته وجهده المبذول، ومن ثم يكثر هذا النمط من أنماط الصورة في شعره، وهو يصوغ هذه الصور ببساطة خادعة لتقودنا إلى سلسلة من الدلالات المتناسلة، بل إلى سلسلة من التداعيات الصورية التي يستدعي بعضها بعضا، لنقرأ هذه الصورة من قصيدة أرسلها إلى أمه وهو في الأسر بعد أن طال به انتظار مبادرة سيف الدولة لدفع الفداء الذي طلبه الروم لإطلاق سراحه، واستبداد اليأس به:

وأسرأ قاسيه، وليل نجومه
أرى كل شيء غيرهن يزول

(الديوان - ٢٦٠)

إن هذا الليل الذي يزول كل شيء إلا نجومه هو ليل متطاول لا يريد أن ينتهي، وعلى الرغم من أن عبارة «نجومه أرى كل شيء غيرهن يزول» عبارة مقصود بها معناها المباشر، ولكن الشاعر يستدرجنا من هذا المستوى الأول للدلالة إلى مستوى آخر أكثر خفاء وهو طول هذا الليل الذي لا يريم ولا تريد نجومه أن تزول، ويقودنا هذا المستوى الثاني بدوره إلى مستوى ثالث وهو حزن الشاعر وأرقه وضجره – ثم تقودنا الصورة عن طريق صياغتها ودلالتها معا إلى مجموعة من التداعيات لمجموعة من الصور التي تتناص معها على نحو أو آخر، فهذا الليل الذي لا تريد نجومه أن تزول يقودنا إلى ليل امرىء القيس ونجومه:

فيالك من ليل كأن نجومه
بكل مغار الفتل شدت بيذبل
كأن الثريا علقت في مصامها
بأمراس كتان إلى صم جندل

كما يقودنا إلى نيل النابغة المتطاول ونجومه التي ذهب راعيها ولم يؤب:

كـلـيـنـي لـهم يـا أمـيـمـة نـاصب
ولـيـل أقـاسـيـه بـطيء الـكـواكب
تـطـاول حـتـى قـلت لـيس بمـنـقضٍ
ولـيس الـذي يـرعى الـنـجـوم بـآيب

وهو بذلك الاستدعاء يضيف حصيلة همٍّ هؤلاء إلى همه الخاص فيتضاعف إحساسنا به، بل إن هذه الصورة البسيطة الماكرة تستدعي إلى ذهن القارىء المهتم بأبي فراس صوراً أخرى تتراسل مع هذه الصورة وتتناص معها، مثل قوله من قصيدة نظمها عندما اقتيد إلى خرشنة – إحدى قلاع الروم الواقعة على الفرات – أسيرا:

إن طـــــال لـــــيـــــلـي فـي ذرا
ك فـقـد نـعـمت بـه قـصـيـرا

(الديوان - ١٧٦)

الليل ذاته الذي يطول بالهم والأسى، والذي يستدعي في الوقت ذاته ليلاً آخر يقصر بالملذات والنعيم كثيرا ما قضاه الشاعر في خرشنة نفسها.

هكذا تتسع آفاق هذه الصورة الكنائية البسيطة التي بدأت بداية شبه تقديرية لتنفتح علي هذه الآفاق الرحبة من الجمال والدلالات المتنامية.

تقوم الصورة الكنائية أحيانا بتعميق الفكرة الواحدة وتحليلها وتتبع جزئياتها وتفاصيلها دون التصريح بالفكرة الأساسية ذاتها، فحين يريد الافتخار بقومه وإبرازه تفوقهم وتقدمهم على من عداهم – وهي فكرة ولع بها وكررها كثيرا في شعره بأساليب وصور متعددة – فإنه يقول من بين ما يقول:

إذا كـان مـنـا واحـد في قـبـيـلـة
عـلاهـا، وإن ضـاق الخـنـاق حـمـاهـا
ولا اشـتـورت إلا وأصـبـح شـيـخـهـا
ولا أحـربت إلا وكـان فـتـاهـا
ولا ضـربت بـين الـقـبـاب قـبـابه

وأصـــبح مـــأوى الـــطـــارقـــين ســـواهـــا

(الديوان - ٣٤٧)

يصور في هذه المجموعة من الصور الكنائية المتكاملة تقدم قومه وتسيدهم، بسبب تصديهم لتحمل المسؤولية العامة، فالواحد منهم في القبيلة هو أكثر أبناء القبيلة نجدة «إن ضاق الخناق حماها» وضيق الخناق ذاته كناية عن نزول الشدة، وهو جزء من الكناية الأعم «النجدة» التي هي بدورها جزء من الكناية الكلية وهو تفوق عشيرته وتقدمها، وهو أحكمهم «ولا اشتورت إلا وكان حكيمها» وهو أشجعهم «ولا احتربت إلا وكان فتاها» وهو أكرمهم فقبابه دون سواها هي ملجأ الطارقين، وقد اعتمد الشاعر في بناء صوره على جانب تحملهم للمسؤولية الذي يؤهلهم لهذه المكانة التي يحتلونها، وكل هذه التجليات التفصيلية تجسد الفكرة الأساسية التي لم يصرح الشاعر بها وهي تقدم قومه وتصورهم.

وفكرة تصدر قومه من الأفكار التي ولع بتكرارها كثيرا في ديوانه بصور شتى مثل قوله في قصيدة أخرى:

أصـــاغـــرنـــا في المـــكـــرمـــات أكـــابـــر

أواخـــــرنـــــا فـي المـــــأثـــــرات أوائل

(الديوان - ٢٤٥)

وهي صورة كنائية أخرى يمزجها الشاعر ببعض وسائل التصوير الأخرى مثل تلك المطابقة بين أصاغر وأكابر في الشطر الأول، وأواخر وأوائل في الثاني، وهي مطابقة لم يأت بها أبو فراس لمجرد التحسين الخارجي كما يذهب البلاغيون، بل إن لها إسهامها الأساسي في إنتاج الدلالة وتشكيل ملامح الصورة الكلية، والشاعر يضيف إلى هذا كله وسيلة أخرى من وسائل تشكيل الصورة - بالمفهوم الذي ارتضاه البحث - وهي التوازن التركيبي والتوازي بين التركيبين اللذين يتألف منهما البيت ويمثل كل منهما أحد شطريه حيث يتوازى التركيبان مكانا في المكونات وترتيبها، وسيأتي الحديث عن هذا تفصيلا في مبحث «الصورة التشكيلية».

الصورة الحوارية:

الحوار أساسا آلية مسرحية، فهو وسيلة الكاتب المسرحي في تقديم الأحداث وتطويرها، ورسم الشخصيات وتحديد ملامحها النفسية والخلقية، وقد استعارته الرواية باعتباره آلية مساعدة من آليات البناء الروائي، يتآزر مع أسلوب السرد أحيانا في تقديم جوانب من مضمون الرواية أو القصة.

وقد استعار الشعر بدوره هذه الآلية المسرحية في التعبير عن بعض جوانب رؤيته الشعرية، مازجا بينها وبين وسائل التصوير الأخرى في تشكيل صور فنية مركبة يكون الحوار فيها أبرز مكونات الصورة مما يسوغ إطلاق مصطلح الصورة الحوارية على هذا اللون من الصور الشعرية.

والصور الحوارية شديدة الندرة في ديوان أبي فراس، حيث لم يستخدمها في أكثر من قصيدتين أو ثلاث ولكنه بلغ في بعض استخداماته لهذا اللون من التصوير حداً من البراعة يثير الإعجاب، وذلك في قصيدته الشهيرة «أراك عصي الدمع» التي وظف فيها الحوار في تشكيل صورة – أو صور – عبقرية، يصور بها مدى دلال محبوبته وتثاقلها عليه وتعنتها معه، ومدى خضوعه – أو تظاهره بالخضوع – لهذا الدلال – وتسير الصورة على هذا النحو:

وفيت، وفي بعض الوفاء مذلة
لآنسة في الحيّ شيمتها الغدرُ
وقور، وريعان الصبا يستفزها
فتأرن أحيانا كما يأرنُ المهر
تسائلني: من أنت؟ وهي عليمة
وهل بفتى مثلي على حاله نكر
فقلت – كما شاءت وشاء لها الهوى –
قتيلك، قالت: أيهم؟ فهمو كثر
فقلت لها: لو شئت لم تتعنتي
ولم تسألي عني وعندك بي خبر

فـقـالت: لـقـد أزرى بك الـدهـر بـعـدنـا
فـقـلـت: مـعـاذ الـلـه، بل أنت لا الـدهـر
ومـا كـان للأحـزان لـولاك مـسـلك
إلى الـقـلـب، لـكنَّ الـهـوى لـلـبـلى جـسـر
وتـهـلك بـين الـهـزل والجـد مـهـجـة
إذا مـا عـداهـا الـبـين عـذبـهـا الـهَـجْـرُ

(الديوان - ١٧٨ / ١٧٩)

نجد الحوار هنا هو الأداة الأساسية في تشكيل هذه الصورة البارعة، والشاعر يمهد لبناء الصورة بتحديد ملامح هذه المحبوبة المدلة الغادرة، التي يدفعها إحساسها بصباها إلى لون من العنفوان المتناقص مع طبيعتها الرصينة الوقور، وهو في تحديده لهذه الملامح يوظف مجموعة من الآليات التصويرية ويستمد بعض مواد الصورة من المجال الدلالي الذي ملك عليه أقطار نفسه وهو مجال الحرب، حيث يشبه الحبيبة في اندفاعها النزق بالمهر، وإذا كان الخط الأساسي للتشابه بين طرفي الصورة هو الخفة والاندفاع فإن ثمة ظلالا دلالية أخرى تلون عملية التشابه: الرشاقة، جمال التكوين، الظرف، المرح.. الخ.

وكأن الشاعر أراد بتحديده لهذه الملامح التي رسمها بخطوط سريعة إبراز التناقض بين الوقار الأصيل في تكوين هذه المحبوبة والاندفاع الطارىء الذي أثاره الإحساس بريعان الصبا، هذا التناقص بين ماهو أصيل وماهو عارض يحدد لنا المسار الأساسي لنظام تشكيل الصورة الحوارية القائم على الصراع بين ماهو أصيل حقيقي وماهو طارىء مدعىً.

يبدأ الحوار بسؤل ماكر ينم عن التجاهل المعابث من المحبوبة، حيث تسأله: من أنت؟ ويكشف لنا الشاعر ولنفسه سر لعبة التجاهل الماكر التي تمارسها معه المحبوبة، والتي قرر أن يجاريها فيها إلى النهاية، وهو يستخدم في كشفه لهذه اللعبة ما يشبه أن يكون مونولوجا جانبيا أو حديثا للجوقة في المسرح الكلاسيكي حيث يتجه بالحديث

إلينا وإلى نفسه، حريصا على ألا يصل صوته إلى سمع المحبوبة، فيأتي هذا الصوت معلقا على تساؤلها العابث: «وهي عليمة، وهل بفتى مثلي على حاله نكر» ومجاراة لها في اللعبة يحبها: «قتيلك» حيث يتجاهل الحقيقة بدوره، ويرد على سؤالها كما لو كان سؤالا جادًا حقيقيا، ولا ينسى أن يخبرنا مستخدما الوسيلة ذاتها التي استخدمها في السياق السابق أنه يجيبها هذه الإجابة إرضاء لغرورها ومجاراة لها في اللعبة، حيث يأتي الصوت المعلق معترضا السياق «كما شاءت وشاء لها الهوى».

ولكن المحبوبة لا ترضيها هذه الإجابة فتتمادى في إظهار الدلال والتثاقل، ويبلغ الحوار ذروة نجاحه في تصوير مدى إحساس المحبوبة بقوة تأثيرها على الشاعر حيث تسأله من جديد – بعد أن اعترف لها مجاريا بأنه قتيلها – : «أيهم؟ فهمو كثر» إنها لا تكتفي بإظهار التثاقل والتجاهل وإنما تريد في الوقت ذاته أن تثير غيرته، فهو ليس الضحية الوحيدة لحبها، ولا الشخصية الوحيدة في دائرة هواها، بل هو مجرد واحد مجهول من أفراد كثيرين.

وهنا يقرر الشاعر أن يضع حدًا لهذه اللعبة الخطيرة التي لا يدري إلى أين يمكن أن تنتهي به فينحرف بالسياق إلى وجهة جديدة يهدف من خلالها – وما يزال الحوار أداته الأساسية في تشكيل الصورة – أن يسلبها سلاح التجاهل هذا بالكف عن مجاراتها في اللعبة والاتجاه بالحوار صوب كشف الحقيقة ومواجهتها بها، ومن ثم يكون حديثه إليها: «لو شئت لم تتعنتي، ولم تسألي عني وعندك بي خبر» ولا تجد الحبيبة مفرا من أن تضع بدورها حدًا لهذا التجاهل المدعي، ولكنها توجه الحوار إلى مسار آخر من مسارات التعنت وإظهار الدلال، فتشير إلى ما فعل الدهر به بعد أن تركته، ولكنه يحاصرها في هذا المسار كاشفا جنايتها عليه، ومؤكدا أنها هي سبب ماحل به وليس الدهر، وأن حبه لها وإخلاصه في هذا الحب هو الذي أورده موارد التهلكة:

.....

فقلت: معاذ الله، بل أنت لا الدهر
وما كان للأحزان لولاك مسلك
إلى القلب، لكن الهوى للبلى جسر

وتــهــلك بــين الــهــزل والجــد مــهــجــة
إذا مــا عــداهــا الــبــين عــذّبــهــا الــهــجــر

وإلى هنا تنتهي حدود تلك الصورة الحوارية البارعة، ولا ندري ما إذا كان البيت الأخير داخلا في حدود هذه الصورة باعتباره نهاية حديث الشاعر في حواره مع الحبيبة أو كان بداية لسياق جديد في القصيدة يستخدم فيها الشاعر آيات أخرى في تشكيل الصورة التي تعبر عن الآثار المدمرة للحب، ولكن الحوار يظل هو أبرز الآليات التي استخدمها الشاعر في تشكيل الصورة السابقة رغم أن الحوار ليس أداة أساسية من أدوات التصوير الشعري، وإنما هو الأداة الرئيسة في أجناس أدبية أخرى يؤدي فيها وظائف أساسية، وقد وفق أبو فراس توفيقا كبيرا في توظيف الحوار هنا في تشكيل صورة شعرية فنية تعكس بعداً مهماً من أبعاد رؤيته الشعرية في هذه القصيدة التي تضم مجموعة من الرؤية والأبعاد الشعورية المتكاملة على الرغم من أنها تبدد للوهلة الأولى مفتقرة إلى الترابط ولكن تلك قضية أخرى ليس موضع إثارتها هنا.

وقد مزج الشاعر في هذه الصورة المركبة بين الحوار وبين وسائل التصوير الأخرى المألوفة مثل التشبيهات والاستعارات والتشخيص في تشبيه المحبوبة في اندفاعها بالمهر عندما يأرن، وتصوير نفسه بالقتيل بسبب هواها وتشخيص الأحزان بأن لها مسالك إلى القلب، وتشخيص البلى بأنه يسير إلى المحب على جسر من الهوى، وتشبيه الهوى بالجسر.

ويبدو أن هذه الصورة كان لها إلحاح خاص على وجدان الشاعر وخياله، حيث نراه يستدعيها في قصيدة أخرى متفقة في وزنها وقافيتها مع قصيدة «أراك عصيّ الدمع» حيث يقول في هذه القصيدة التي نظمها في بعض أكابر النساء من أهله وقد ذهب يودعها للحج:

وقــائــلــة: مــاذا دهــاك؟ تــعــجــبــا
فــقــلــت لــهــا: يــا هــذه أنت والــدهــر

أبالبين؟ أم بالهجر؟ أم بكليهما؟

تشارك فيما ساءني البين والهجر

(الديوان - ١٥١)

فهذان البيتان ينبعثان من نفس النبع الشعوري والفني الذي انبعث منه البيتان:

«فقالت: لقد أزرى بك الدهر بعدنا

فقلت: معاذ الله، بل أنت لا الدهر»

«وتهلك بين الهزل والجد مهجة

إذا ما عداها البين عذبها الهجر»

والفارق أن السائلة في القصيدة الأخيرة تسأل بإخلاص وحسن نية، ويغلف سؤالها نبرة إشفاق حانية، ومن ثم فإن الشاعر لا يحملها وحدها وزر ماحل به وإنما يشرك معها الدهر، على حين أن الأولى تسأل بتخابث لا يخفى، بل إنها تقرر ولا تسأل ومن ثم كان رد الشاعر عليها بتحميلها وحدها كل الوزر فيما حدث له، وهكذا استطاع الشاعر باستبدال حرف واحد بحرف آخر أن ينتج هذا الفارق الدلالي الهائل البالغ حدّ التناقض، فما بين «لا» و«و» يتحول المعنى من النقيض إلى النقيض.

وجريا على النسق الدلالي الذي سار عليه الشاعر في كلتا القصيدتين فإنه يحمل كلاً من البين والهجر- ولكن على الإفراد - وزر إهلاك مهجته في قصيدة «أراك عصي الدمع» بعد أن حمل الحبيبة - على الإفراد أيضا - وزر ما حل به من عناء، وفي القصيدة الثانية يحمل البين والهجر أيضا - ولكن على الاقتران والاشتراك هذه المرة - وزر حدوث ماساءه، بعد أن حمل الحبيبة والدهر وزر مادهاه، فالشاعر يسير في كل من القصيدتين على نسق دلاليّ واحد، هو الإفراد في اجتراح الجرم في قصيدة «أراك عصي الدمع» والاقتران في القصيدة الثانية.

الصورة التشكيلية:

ويقصد البحث بالصورة التشكيلية تلك الصورة المبنية على تنسيق مجموعة من

الزخارف اللغوية سواء كانت صوتية أو تركيبية أو حتى دلالية.

والصورة التشكيلية هنا شيء مختلف عما سماه الدكتور محمد نجيب التلاوي «القصيدة التشكلية» في كتابه القيم «القصيدة التشكيلية في الشعر العربي»[٧] لأن المحور الأساسي الذي يدور حوله مفهوم «القصيدة التشكيلية» هو الشكل الكتابي، حتى إن الباحث نفسه يرى أن بعض النماذج التي أوردها للقصيدة التشكيلية في كتابه لاصلة لها بالشعر لأنها تجارب تشكيلية خالصة، يهتم أصحابها بالرسم الكتابي على حساب المحتوى الشعري.

أما التشكيل في «الصورة التشكيلية فيعتمد على عناصر لغوية خالصة، داخلة في صميم عملية التكوين الشعري، وصحيح أن الشاعر قد يبالغ أحيانا في الاهتمام بالزخارف التشكيلية على حساب العناصر الشعرية الأخرى، أو على حساب الدلالة الشعرية، ولكنه في النهاية لا يغفل شيئاً من ذلك كله»[٨].

فحين يقول أبو فراس:

سكرت من لحظه لا من مدامته
ومال بالنوم عن عيني تمايله
وما السلاف دهتْني بل سوالفه
ولا الشمول ازدهتني بل شمائله
ألوي بعزميَ أصداغ لوين له
وغال صبري ما تحوي غلائله

(الديوان - ٢٥٢ / ٢٥٣)

الصورة هنا مبنية على مجموعة من الزخارف الصوتية والتركيبية، تتمثل الزخارف الصوتية في هذه الجناسات الناقصة - بالمصطلح البلاغي - العديدة في الأبيات التي تواترت في نظام شبه نسقي، حيث ترد المفردة الأولى من طرفي الجناس في بداية الشطر - الأولى أو الثاني - وترد الثانية في نهايته: «مال - تمايله»،

«السلاف – سوالفه»، «الشمول – شمائله»، «ألوى – لوين له»، «غال – غوائله» ومن ثم فإن النظام الزخرفي في الأبيات نظام مركب، يتمثل أولا في توارد الألفاظ المتشابهة الشكل المختلفة الدلالة، ويتمثل ثانيا في مجيء هذا التوارد على نسق معين، وحتى الجناس الذي شذ عن هذا النسق الخاص، وهو ذلك الجناس بين «دهتني» و«ازدهتني» خضع لنسق آخر منتظم يتمثل في ورود كل لفظة من اللفظتين خبرا لمبتدأ منفي يتبعها اسم معطوف ببل، يضاف إلى هذا أن البيت الثاني اشتمل على تكرار نسق تركيبي واحد، حيث يتألف كلا الشطرين من: «حرف نفي + مبتدأ + خبر (جملة فعلية) + بل العاطفة + اسم معطوف.

الأول	:	فما	السلاف	دهتني	بل	سوالفه.
الثاني	:	ولا	الشمول	ازدهتني	بل	شمائله.

ولكن على الرغم من براعة التشكيل في هذه الصورة التشكيلية فإن حصيلتها الدلالية محدودة لا تتجاوز تكرار بعض المعاني والأفكار المألوفة كتشبيهه لتأثير نظرات الحبيبة بتأثير الخمر، وكذلك تصوير تأثير جمال سالفها – صفحة عنقها – وطابعها بتأثير الخمر أيضا – وقد كرر الخمر في البيتين الأولين ثلاث مرات من خلال ثلاثة مترادفات: المدامة، والسلاف، والشمول – الخ هذه المعاني المألوفة المتبذلة، وتظل القيمة الفنية للصورة في النهاية كامنة في جمالها التشكيلي الخالص.

على أن الصورة التشكيلية لا تنحصر قيمتها دائما في جمال نسقها التشكيلي، بل إنها كثيرا ما تكون لها مساهمتها الواضحة في إنتاج الدلالة، فحين يقول أبو فراس في قصيدة يشكو فيها عقوق الأهل والأقارب:

وشـــــر عـــــدويك الـــــذي لا تحـــــارب

وخـــيـــر خـــلـــيـــلـــيك الـــذي لا تـــنـــاسب

(الديوان – ٣٠)

نجد الشاعر يصوغ هذه الصورة من المزج بين عنصرين تشكيليين: أولهما شكلي يتمثل في التناسق التركيبي والتناسق الإيقاعي – اللذين سنحللهما بعد قليل – والآخر

دلالي يتمثل في المقابلة، أو التقابل الدلالي بين مكونات كل تركيب من التركيبين اللذين يتكون منهما البيت: شر وخير، عدويك وخليليك، تحارب وتناسب.

يتألف البيت من تركيبين يشمل كل منهما أحد شطري البيت، والتركيبان يسيران على نسق متماثل تماما، حيث يتكون كل منهما من النموذج التركيبي التالي:

حرف عطف + مبتدأ + مضاف إليه مثنى + خبر + جملة صلة (جملة فعلية).

(الواو) (مفرد) (مضاف لكاف الخطاب) (اسم موصول) (حرف نفي وفعل مضارع).

الأول:	و	شر	عدويك	الذي	لا تحارب.
الثاني:	و	خير	صديقيك	الذي	لا تناسب.

وقد مزج الشاعر هذا النسق التركيبي الشكلي بالنسق الدلالي حيث جعل كل وحدة من وحدات النموذج التركيبي المتقابلة مضادة في الدلالة لنظيرتها في الشطر الآخر، فالمبتدأ «شر» في الشطر الأول مضاد في الدلالة للمبتدأ «شر» في الشطر الثاني، والمضاف إليه – المثنى المضاف إلى كاف الخطاب – «عدوّيك» مضاد في الدلالة أيضا لنظيره في الشطر الثاني «صديقيك» وجملة الصلة في الشطر الأول «لا تحارب» مضادة في الدلالة لنظيرتها جملة الصلة في الشطر الثاني «لا تناسب».

وبالإضافة إلى هذه الزخرفة الشكلية التركيبية يدعم الشاعر هذا التشكيل البديعي المركب بلون من النمنمة الإيقاعية المتمثلة في التوازن الإيقاعي بين كل وحدة من وحدات النموذج التركيبي في الشطر الأول ونظيرتها في الشطر الثاني، إذ تتفق كل وحدتين على المستوى الصوتي والصرفي معا، ولم يكتف الشاعر بتناظرهما على المستوى التركيبي، مما يضفي على التشكيل عنصرا إيقاعيا جديدا.

ويختم الشاعر كل هذه النمنمات والزخارف بتناسق إيقاعي أخير يتمثل فيما يعرف في المصطلح البلاغي والبديعي باسم «التصريع» وهو بناء شطري البيت على قافية واحدة، وقد بنى الشاعر قافية الشطر الأول على رويّ الشطر الثاني – والقصيدة

كلها – وهو الباء المضمومة الموصولة بواو.

وعلى الرغم من هذا الاهتمام الشديد بالجانب التشكيلي فإنه لم يكن على حساب دلالة الصورة بل كان إحدى آليات إبرازها، فضلا عن أن القارىء لا يكاد يحس إلا بتأثيره الجمالي ودوره الإيحائي.

والسياق الدلالي الذي وردت فيه الصورة – وهو سياق يشمل القصيدة كلها – يدور كله حول أن العبرة في العداوة والصداقة، والمودة والبغضاء هي بالباطن وليس بالظاهر وبتمازج القلوب والأرواح وليس بتمازج الأنساب، فكثيرا ما يكون الظاهر خادعا، وكثيرا ما يخفى التقارب في الأنساب تنافرا بين الأرواح قد يصل إلى حد العداوة، والصورة التي بين أيدينا ترتفع بهذا السياق الدلالي إلى ذروة سامقة، وصحيح أن عنصر التقابل الدلالي – المقابلة – من بين عناصر التشكيل هو الذي قام بالعبء الأكبر في إنتاج هذه الدلالة، ولكن لا يمكن فصل هذا العنصر عن بقية عناصر التشكيل الأخرى التي تبين لنا من التحليل مدى امتزاجها وتداخلها، فالصورة تعكس عمق إحساس الشاعر بالمرارة والأسى نحو أهله وذوى قرابته، هذا الإحساس الذي يقف على مشارف الشعور بالعداء، ويزيد من عمق هذا الشعور أنه لا يستطيع إظهار موقف العداء من هؤلاء وإعلان الحرب عليهم، ومن ثم فإنهم ليسوا مجرد أعداء بل هم شر أنواع الأعداء، وبالمقابل يكون خير الأصدقاء هم أولئك الذين لا يمتون إليك بصلة قرابة أو نسب، وهذه النظرة الشديدة القتامة تعبر عن مدى عمق الجرح الذي أحدثه في وجدان الشاعر تجافي أهله وأقربائه.. وتمثل الصورة التشكيلية التي عرضنا لها ذروة هذا الإحساس الذي يبدأ بتفرق المذاهب بينه وبين قومه على الرغم مما يجمعهم من قرب في الأنساب والأصول، وأن أبعد الناس عن اجتراح ما يسيئه هم أبعدهم عنه قراب، وأقربهم إلى فعل ما يكره هم أشدهم منه قبراة، وأن قريبك هو من قاربك بالمودة لا من قاربك بالنسب، وأن جارك من جمع بينك وبينه الصفاء لا من جمع بينك وبينه السكن:

أراني وقومي فرقتنا مذاهب

وإن جـمـعـتـنـا في الأصـول المـنـاسبُ
فـأقـصـاهُم أقـصـاهُم من مـسـاءتي
وأقـربـهم ممـا كـرهت الأقـارب
غـريب وأهـلي حـيث مـاكـان نـاظـري
وحـيـد وحـولي من رجـالي عـصـائب
نـسـيـبك من نـاسـبت بـالـود قـلـبه
وجـارك من صـافـيـته لا المـصـاقب
وأعـظم أعـداء الـرجـال ثـقـاتـهـا
وأهـون من عـاديـته من تحـارب
(الديوان - ٢٩ / ٣٠)

ومن ثم فإن الصورة التي معنا تأتي قمة لهذا التدرج الدلالي وتتويجا له، وفي الأبيات صور أخرى تحمل ملامح تشكيلية متفرقة، ولكن أية منها لم تبلغ ما بلغته صورتنا من تأنق في الصياغة وبراعة في التشكيل.

وهذا النمط من أنماط الصورة يشيع كثيرا في ديوان أبي فراس، وأكثر نماذجه شيوعا هو نموذج التناسق التركيبي، الذي قد يمتزج أحيانا بلون من التناسق الصوتي والإيقاعي، ومن أمثلته:

وزنـدي - وهْـو زنـدك - لـيس يـكـبـو
ونـاري - وهي نـارك - لـيس تـخـبـو
وفـرعي فـرعك الـسـامي المـعـلَّى
وأصـلي أصـلك الـزاكي وحـسب
(الديوان - ٤١)

وأيضا:

ولا أنـا من كل المـطـاعم طـاعم
ولا أنـا من كل المـشـارب شـارب

(الديوان - ٤٧)

وأحيانا يبني الشاعر الصورة التشكيلية على لون من التكرار النسقي للفظ من الألفاظ أو عبارة من العبارات، ومن النماذج الواضحة التي استخدم فيها أبو فراس هذا الأسلوب التكراري في تأليف الصورة التشكيلية القصيدة التي كتبها في رثاء أمه حين بلغه خبر وفاتها وهو أسير عند الروم، فالقصيدة كلها تقوم على مجموعة من الصور التشكيلية المبنية على تكرار لفظة أو صيغة أو عبارة تكرارا نسقيا منتظما.

فالأبيات الثلاثة الأولى يكرر في أشطارها الأولى عبارة «أيا أم الأسير، سقاك غيث» ويأتي النمط التشكيلي التكراري فيها على هذا النحو:

أيـــا أم الأســـيـــر ســـقـــاك غـــيث
بـــكـــرهٍ مـــنك مـــا لـــقي الأســـيـــر
أيـــا أم الأســـيـــر ســـقـــاك غـــيث
تحـــيّـــر، لا يـــقـــيم ولا يـــســـيـــر
أيـــا أم الأســـيـــر ســـقـــاك غـــيث
إلى من بـــالـــفـــدا يـــأتي الـــبـــشـــيـــر

(الديوان - ١٨٣)

أما البيت الرابع فيبدؤه بعبارة «أيا أم الأسير» ولكنه يكمل الشطر بعبارة أخرى تمهيدا لتركه هذا النمط من التكرار.

وبعد عدة أبيات يبني صورة تشكيلية جديدة قوامها نسق جديد من أنساق التكرار، تتكون وحدة التكرار فيه من النموذج التركيبي التالي:

لام الأمر + الفعل المضارع يبكي (مجزوما) + كاف المخاطبة (العائد إلى الأم) مفعولا به + فاعل (مركب إضافي صدره كلمة «كل» وعجزه - المضاف إليه - يتغير مع كل تكرار جديد). وتجيء الصورة التشكيلية التكرارية على النحو التالي:

لـــيـــبـــكك كل يـــوم صـــمت فـــيه

مـصـابـرة وقـد حـميَ الـهـجـيـر
لـيـبـكك كل لـيـل قـمت فـيـه
إلى أن يـجـتـدى الـفـجـر المـنـيـر
لـيـبـكك كل مـضـطـهـد مـخـوف
أجـرتـيـه (!) وقـد عـز المجـيـر
لـيـبـكك كل مـسـكـين فـقـيـر
أغـثـتـيـه (!) ومـا في الـعـظم ريـر

ثم ينتقل أخيرا إلى نمط جديد من التكرار تتكون وحدته من صيغة نداء «أيا أماه» + مركب إضافي صدره كم الخبرية وعجزه يتغير مع كل تكرار جديد:

أيـا أمـاه كم هـم طـويـل
مـضى بك لم يـكن مـنه نـصـيـر
أيـا أمـاه كم سـر مـصـون
بـقـلـبك، مـات لـيس له ظـهـور
أيـا أمـاه كم بـشـرى بـقـربي
أتـتك ودونـهـا الأجل الـقـصـيـر

ومن المقرر أن كل نسق تكراري هو بالضرورة تناسق تركيبي، ولكن النسق التكراري يزيد على التناسق التركيبي أن وحدات النموذج التركيبي المتناسق تتكرر بألفاظها.

ونلاحظ في النهاية أنه بمقدار غنى القصيدة بالصور التشكيلية المبنية على نماذج مختلفة من التكرار النسقي فإنها فقيرة في مجال العطاء الدلالي، حيث نفتقد فيها النبض الشعوري الحار الذي يطالعنا من كثير من شعر الشاعر الذي يتحدث فيه إلى أمه وهو في الأسر، ولا يقف الأمر عند حدود الفقر الدلالي بل إن القصيدة تقف في الكثير من أبياتها على مشارف الركاكة، وتردد فيها بعض الأخطاء اللغوية في مثل «أجريته» و«أغثيته» حتى إن المرء يتشكك في أن كاتب هذه القصيدة هو نفسه كاتب ذلك

الشعر الفياض بالنبض الصادق والنصاعة اللغوية والجمال الفني.

الصورة التناصية:

شاعت في شعر أبي فراس – شأن الشعر العربي كله – الصور التي تعتمد على استدعاء التراث السابق على نحو أو آخر من أنحاء الاستدعاء، ولم يكن أبو فراس بدعا في هذا المجال، حيث «يمكن القول بدون كبير تجوز بأن علاقة الشاعر العربي بتراثه علاقة قديمة قدم الشعر العربي ذاته، فهذه العلاقة وإن وهت في بعض العصور، أو تغيرت صورها وطبيعتها من عصر إلى عصر فهي لم تنقطع أبدا، حيث لم يكف الشاعر العربي في أي عصر من العصور عن استرفاء تراثه واستلهامه على أي نحو من أنحاء الاسترفاء والاستلهام، ولم يكف نقدنا العربي أيضا منذ أقدم عصوره عن دراسة بعض صور هذه العلاقة في إطار أو آخر، وتحت عناوين متعددة، مثل «السرقات الأدبية» و«المعارضات» و«التشطير والترييع والتخميس» وغيرها، وكل هذه نماذج لعلاقة الشاعر العربي بموروثه الشعري والأدبي عامة» [٩].

وصحيح أن استدعاء أبي فراس للتراث في صوره التناصية كان يتم في إطار ما ألف نقادنا القدامى أن يدرسوه في إطار ما سموه بالسرقات الأدبية شأن تعامل شعراءنا القدامى جميعا مع مروثهم، حيث لم يوظفوا هذا التراث المستلهم في حمل دلالات رمزية جديدة وإنما كانوا يكتفون في أفضل الأحوال بإعادة صياغته، ويكتفون في أحيان أخرى بمجرد الاستشهاد به، أو تضمين شعرهم نماذج منه، وهكذا فعل أبو فراس، حيث لم يضف على نصوصه المستدعاة أية دلالة رمزية جديدة، ولم يترك مكونات هذه النصوص – إلا فيما ندر – تتخلل نسيج صوره الشعرية وتتفاعل مع مكوناته الخاصة، ومع ذلك فإننا نعتبر أن مثل هذه الصورة المتواضعة من صور التناص ضربا من ضروب الصورة الفنية بالمفهوم الذي ارتضاه هذا البحث، ومن حدود هذا المفهوم أن أية عبارة تحمل دلالة أكثر من دلالتها المعجمية الحقيقية تعتبر صورة، ولاشك أن النص المقتبس يحمل في سياقه الجديد دلالة مضافة إلى دلالته الحقيقية لأنه في أبسط الأحوال يعبر عن موقفين مختلفين مهما تشابها، ولأن الشاعر

حين يستدعي نصا آخر – بأي صورة من صور الاستدعاء – فإنه يضع في اعتباره أن هذا النص قد ارتبط في وجدان المتلقي بظلال إيحائية معينة، وقيم روحية ووجدانية وفكرية خاصة وهو يريد أن يثير في وجدان هذه المتلقي كل هذه الظلال والإيحاءات والقيم وأن يربط رؤيته الخاصة بها إدراكا منه بأنه حين يصل رؤيته بهذا التبع فإنه «يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير، وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة» [١٠]، وإذا كان أبو فراس لم يوظف النصوص التراثية المستدعاة توظيفا رمزيا فنيا بتحميلها دلالات رمزية جديدة فإنه كان يستغل هذه النصوص وما ارتبط بها من ظلال دلالية في تشكيل صوره التناصية، فحين يقول مثلا في مقطوعة غزلية يتغزل فيها بفتاة فارسية تدلّ عليه وكأنها تحاسبه على ما فعل العرب بالفرس في يوم ذي قار، وكأنها تطلب لديه ثأر أعمامها وأخوالها من الفرس:

بعد ماكرت السنون وحالت
دون ذي قار الدهور الخوالي
أيها الملزمي جرائر قومي
بعدما قد مضت عليها الليالي
لم أكن من جناتها علم الله
، وإني بحرها اليوم صال

(الديوان – ٢٥٧ / ٢٥٨)

فإنه يستدعي بيت الحارث بن عباد المشهور «لم أكن من جناتها....» حين أرسل ابنه بجيرا إلى مهلهل بن ربيعة طالبا منه أن يضع حدّاً لحرب البسوس التي استمرت بين بكر وتغلب لمدة أربعين سنة بسبب قتل جساس بن مرة لكليب بن ربيعة شقيق المهلهل، وكان الحارث قد اعتزل الحرب بين الحيين الشقيقين، وهو من زعماء ربيعة وحكمائها، ولما رأى الحرب قد طال أمدها أرسل ابنه بحيرا إلى مهلهل ليقتله فداء لأخيه كليب، ولكن مهلهلاً قتله قائلاً «بؤيشسع نعل كليب» فدفع ذلك الحارث إلى أن

يشارك في الحرب ضد مهلهل قائلاً قصيدته المشهورة «قربا مربط النعامة مني» التي منها هذا البيت الذي استدعاه أبو فراس ليجعله عماد صورته التناصية السابقة، مستغلا كل ما ارتبط بالبيت من ظلال نفسية وتاريخية، وإن كان قد أورده في سياق مخالف لسياقه الأول في قصيدة الحارث، فالبيت في قصيدة الحارث ورد في سياق شديد الجدية والسموّ النفسي النبيل على حين أنه في قصيدة أبي فراس يأتي في سياق لاهٍ يكاد يكون مناقضا لسياقه الأول، وهذا التناقض يفجر لونا من المفارقة يضاف إلى الرصيد الدلالي للصورة.

وقد يورد أبو فراس النص المستدعى بلفظه كما فعل هنا، وكما فعل أيضا في مقطوعة أخرى من ثلاثة أبيات يقول فيها:

أيا قومنا لا تنشبوا الحرب بيننا
أيا قومنا لا تقطعوا اليد بالليد
عداوة ذي القربى أشد مضاضة
على المرء من وقع الحسام المهند
فياليت داني الرحم منا ومنكمُ
إذا لم يقرب بيننا لم يبعّد

(الديوان - ١١٢ / ١١٣)

حيث يستدعي في البيت الثاني بيت طرفة المشهور في معلقته:

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة
على المرء من وقع الحسام المهند

مع تغيير طفيف استبدل فيه عبارة «عداوة ذي القربى» بعبارة «وظلم ذوي القربى» في بيت طرفة، كما أنه استخدمه في سياق مماثل للسياق الذي أنشأ فيه طرفة بيته، فكلا الشاعرين يورد البيت في سياق معاتبة قومه على تقطيع أواصر القربى بينهم وبينه، مما جعل إيحاء البيت يصب في السياق الدلالي لأبيات طرفة، وليست هذه سمة إيجابية، بل لعلها أقرب إلى أن تكون سمة سلبية لأنها تعني أن الشاعر لم يستطع

أن يفجر في النص المستدعي طاقات إيحائية جديدة تثري الرصيد الإيحائي لصورته، ولكن صنيع أبي فراس يستدعي إلى الأذهان ما ارتبط ببيت طرفة – وبمعلقته كلها – من ظلال إيحائية لصورة ذلك الفارس الشاب المدلل الذي يعمل لرفعة شأن قومه بشجاعته وكرمه ونبله وشعره، ولكنهم يجازون إحسانه بالإساءة، ويجدّون في قطع أواصر المودة بينهم وبينه، هذا فضلا عن أن البيت في سياقه الأولي يحوي صورة فنية تجسد الإحساس بظلم الأقرباء وعداوتهم، فيشبه هذا الإحساس بوقع الحسام المهند، بل يجعله أشد إيلاما للنفس من وقع هذا الحسام.

وأحيانا كان أبو فراس يكتفي باستدعاء معنى النص التراثي، معيدا صياغة هذا المعنى بعبارته الخاصة، وربما كان مثل هذا الاستدعاء يتم أحيانا بدون قصد من الشاعر وبدون وعي منه، وإنما نتيجة لاتساع محفوظه من التراث كانت بعض معاني محفوظاته تتسلل إلى شعره دون أن يدري، وقد أخرج الثعالبي في يتيمته بعض هذه الاستدعاءات على نحو عابر وهو يعرض نماذج من شعر أبي فراس، مثل قوله من قصيدة يتعجب فيها من دبيب الشيب في رأسه وهو في شبابه:

ومـــازادت عن الـــعـــشـــرين ســـنـي
فـــمـــا عـــذر المـــشـــيب إلى عـــذاري

ويعلق صاحب اليتيمة على ذلك بقوله: «أخذه من قول أبي نواس:

وإذا عـــددت الـــسن كم هـي لـم أجـــد
لـــلـــشـــيب عـــذرا لـــلـــنـــزول بـــراسي» [١١]

وكذلك قوله من قصيدة أخرى يفخر فيها بشجاعة قومه وكرمهم، وأنهم يداوون بجودهم ما أحدثته شجاعتهم بخصومهم من جراح:

ونـــحن مـــتى رضـــيـــنـــا بـــعـــد ســـخط
أســـونـــا مـــا جـــرحـــنـــا بـــالـــنـــوال

ويعلق الثعالبي على البيت بقوله: «أخذه من قول أبي نواس:

وكلت بالدهر عينا غير غافلة
بجود كفك تأسو كلّ ماجرحا» [١٢]

وقد نقل أبو فراس النص من سياق المدح الذي ورد فيه عند أبي نواس إلى سياق الفخر، وهما سياقان شقيقان لأن الفخر في النهاية لون من المدح ولكنه مدح للذات وللعشيرة، يضاف إلى هذا أن البيت في سياقيه لدى أبي نواس وأبي فراس يتضمن صورة فنية بارعة تصور العطاء لونا من المعالجة للجراح، ولكن صورة أبي نواس أكثر براعة لأنها أولا: صورة مركبة تمزج صورتين إحداهما في الأخرى حيث تجعل الدهر هو الجاني الذي يجرح فتشخصه وأن عطاء الممدوح هو الذي يأسو هذه الجراح ويداويها، ويمزج أبو نواس إحدى الصورتين بالأخرى ليؤلف منهما هذه الصورة المركبة، أما بيت أبي فراس فقوامه صورة بسيطة تجعل من عطائهم علاجا لما أحدثوه بخصومهم من جراح، وثانيا لأن أبا نواس يجعل الممدوح معالجا لما أحدثه الدهر بالناس من جراح، فهو متفضل في هذا، أما أبو فراس فيجعل عطاءه وعطاء قومه علاجا لما أحدثوه هم بخصومهم من جراح، ومن ثم فإن هذا العطاء أقرب إلى أن يكون لوناً من التكفير عن الذنب، ولا فضل لهم فيه، فضلا عما فيه من حط من شأن الخصوم وكأنهم يقبلون ثمن ما تحملوه من الشاعر وقومه، وهو معنى لا يليق بالسياق الذي ورد فيه.

ولم يقف أبو فراس في استدعاءاته للتراث عند حدود الموروث الشعري، وإنما ضمن أشعاره نصوصا من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وأحيانا كان يضمن شعره النص القرآني بألفاظه مثل قوله:

كذلك الله كل وقت
يزيد في الخلق ما يشاء

(الديوان - ١٤)

ففي البيت تضمين لجزء من الآية الأولى في سورة «فاطر»: (الحمد لله فاطر السموات والأرض، جاعل الملائكة رسلا أولى أجنحة مثنى وثلاث ورباع، يزيد في

الخلق ما يشاأ، إن الله على كل شيء قدير).

وقد ورد هذا التضمين في سياق لا يلائم جلال الآية الكريمة وقداستها، ويذكرنا بتضمينات أبي نواس العابثة للآيات الكريمة والأحاديث الشريفة، فالبيت جاء في سياق وصف أبي فراس لجمال غلام وصفا حسيا خالصا، وقد جاء ختاما لمقطوعة من ثلاثة أبيات، يسبقه البيتان التاليان:

كان قضيبا له انثناء
وكان بدرا له ضياء
فزاده ربه عذارا
تم به الحسن والبهاء

وأحيانا يضمن الشاعر أبياته معنى النص القرآني دون ألفاظه كما في قوله:

فلا أمل غير عفو الإله
ولا عمل غير ما قد قضى
فإن كان خيرا فخيرا تنال
وإن كان شرا فشرا ترى

(الديوان - ١٢)

ففي البيتين تضمين لمعنى الآيتين السابعة والثامنة من سورة «الزلزلة»: (فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره، ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره) والسياق الذي استدعى فيه الشاعر معنى الآيتين سياق ملائم تماما، فالقصيدة التي ورد فيها البيتان قصيدة حكمية وعظية، ولذلك تكاد تخلو تماما من الصور ومن الفن الشعري عموما، باستثناء لمحات متناثرة من بينها هذه الصورة التناصية التي تحمل إلى جانب دلالتها المعجمية إيحاءات النص القرآني الكريم، ومن ثم فإنها تدخل في إطار المفهوم العام للصورة الفنية.

الصورة القصيدة:

وردت في الديوان مجموعة من المقطوعات الشعرية القصيرة التي يتكون كل منها من بيتين أو ثلاثة، وتتألف كل مقطوعة من صورة واحدة تعبر عن خاطرة واحدة، أو ومضة نفسية واحدة، أو فكرة واحدة، وقد تكون بعض هذه المقطوعات مجتزأة من قصائد طويلة أهملها الرواة ولم يحتفظوا منها إلا بهذه المقطوعة، لكن تلك المقطوعات على كل الأحوال تظل في صورتها الأخيرة نماذج لما يمكن أن نسميه «الصورة القصيدة» حيث تتألف القصيدة القصيرة من مجرد صورة، قد تكون صورة بسيطة أو مركبة، ومن نماذج هذه الصورة القصيدة التي يخاطب فيها سيف الدولة:

أيا عاتبا لا أحمل الدهر عتبه
عليّ، ولا عندي لأنعمه جحد
سأسكت إجلالا لعلمك أنني
إذا لم تكن خصمي لي الحجج اللدّ

(الديوان ١١٢)

فهذه صورة قصيدة يمتزج في نسيجها الدلالي مجموعة من الخيوط الشعورية والنفسية المتشابكة، حيث يتعانق الاعتذار بالحب الصادق لسيف الدولة بالاعتزاز بالذات، هذا الاعتزاز الذي يكاد يحجب خيط الاعتذار، ويكاد يتهم سيف الدولة بضعف الحجة، فهو لا يسكت اقتناعا بحجته وإنما يسكت «إجلالا» لسيف الدولة، بل هو أكثر من ذلك لا يسكت إلا لعلم سيف الدولة أن له هو الحجة الأقوى، ولا يسكت إلا لأن خصمه هو سيف الدولة، وهكذا تتعانق الخيوط النفسية وتتقاطع وتتفاعل لتنتج لنا في النهاية هذه الصورة القصيدة أو القصيدة الصورة.

ومن قبيل الصورة القصيدة أيضا قوله في العتاب:

وكنت إذا ما نابني منك نائب
لطفت لقلبي أو يقيم لك العذرا
وأكره إعلام الوشاة بهجره
فأعتبه سرا وأشكره جهرا

وهـــبت لـــضـــني ســـوء ظـــني ولم أدع
عـــلى حـــاله قـــلـــبي يـــســـر له شـــرا

(الديوان - ١٦٠)

وهذه بدورها قصيدة يتألف نسيجها من عدة خيوط شعورية وفنية متداخلة، أبرزها - على المستوى الشعوري - العتاب، يعانقه خيط آخر هو خيط الوفاء من الشاعر، وإن كان خيط العتاب ينضح عليه حتى ليتحول تعبير الشاعر عن وفائه تعبيرا غير مباشر عن عتاب هذا الذي يقابل الوفاء بالهجر، ويتجسد كل من هذين الخيطين الشعوريين في مجموعة من الصور التفصيلية أو الكسر التصويرية التي يمزجها الشاعر في نسيج تصويري واحد مركب، ومن هذه الصور التفصيلية تلطف الشاعر من قلبه ومخادعته له حتى يقيم العذر لذلك المعاتب، ومنها أيضا العتاب السري لذلك الهاجر مع حمده في الجهر، ومنها تصويره لكتمان سوء ظنه فيه واحتفاظه به لنفسه ضمن ما يحتفظ به من الأسرار التي ضن بها على الآخرين بأنه قد وهب سوء ظنه هذا لضنه، وتشكل كل هذه التفاصيل الصورة الكلية أو الصورة القصيدة التي يزركشها بمجموعة من الزخارف التشكيلية، مثل ذلك التوازن التركيبي والإيقاعي بين «فأعتبه سرا» و«وأشكره جهرا» بالإضافة إلى التقابل الدلالي بينهما، وأخيرا ذلك التناسب الصوتي - الجناس - بين «ضنّي» و«ظنّي» إلى غير ذلك من الكسر التصويرية الأخرى التي لا يعنينا كثيرا رصدها تفصيلا بقدر ما يعنينا تآزرها واندماجها لتشكل في النهاية هذه الصورة القصيدة.

ومن هذا القبيل أيضا هذه القصيدة البيتين اللذين قالهما عقب هزيمة عسكره نتيجة لمخالفتهم الخطة التي وضعها لهم:

كـــيف أرجـــو الـــصلاح من أمـــر قـــوم
ضـــيـــعـــوا الحـــزم فـــيه أي ضـــيـــاع
فـــمـــطـــاع المـــقـــال غـــيـــر ســـديـــد
وســـديـــد المـــقـــال غـــيـــر مـــطـــاع

(الديوان - ٢٠٣)

ومن الواضح أن أبرز مكونات هذه الصورة القصيدة ما احتواه البيت الثاني من زخارف تشكيلية بحيث يمكن اعتباره في ذاته صورة تشكيلية مركبة تتألف من مجموعة من التوازنات التركيبية والإيقاعية والدلالية، حيث يتوازن الشطر الثاني تركيبيا وإيقاعيا مع الشطر الأول على المستوى الشكلي كما يتقابلان على المستوى الدلالي فيما يعرف في المصطلح البلاغي بالعكس أو التبديل، وكذلك المقابلة بين مطاع وغير مطاع وسديد وغير سديد، ولكن هذه الصورة القصيدة التي تشمل البيتين معا.

وهذا النمط من أنماط الصورة - أو أنماط القصيدة - شديد الشيوع في ديوان أبي فراس حتى لقد بلغ خمسا وثلاثين ومائة صورة قصيدة تتراوح أطوالها مابين بيتين وثلاثة، منها ثمانون من القصائد ذات البيتين وخمس وخمسون من القصائد ذات الثلاثة الأبيات، ويمكننا أن نضيف إليها ثلاثين قصيدة أخرى إذا أدخلنا في حسابنا القصائد ذات الأربعة الأبيات.

الصورة المكررة:

ثمة مجموعة من الصور المختلفة الأنماط ولع أبو فراس بتكرارها، بنصها أحيانا، وبموادها ومكوناتها أحيانا أخرى بعد إعادة تشكيلها في صياغة جديدة، وقد يكون النوع الأول نتيجة لتخليط الرواة وهو أمر شائع في تراثنا الشعري حيث ينقل بعض الرواة بيتا أو أبياتا من قصيدة إلى أخرى إذا اتفقت القصيدتان في الوزن والقافية فتأتي الصورة مكررة بنصها أو بتحوير طفيف، ولكن هذا النمط شديد الندرة في ديوان أبي فراس ويأتي دائما مع نوع من التحديد يختلف مداه، ومن أمثلته ما أشرنا إليه في مبحث الصورة الحوارية من تصويره لما حلّ به من ضنى وهوان باعتباره نتيجة لفعل الحبيبة والدهر، أو الحبيبة لا الدهر «أنت والدهر» و«أنت لا الدهر» وكذلك تصويره لرغبته في الإسراع إلى الحبيبة - لولا ما يحول دون ذلك من حوائل بركوب أعناق الرياح، حيث ترد هذه الصورة بنصها في قصيدتين قصيرتين، يقول في أولاهما:

ولـــــو أنـي أُمـــــلّك فـــــيه أمـــــري

ركـــبت إلـــيه أعـــنـــاق الـــريـــاح

(الديوان - ٨٢)

ويقول في الثانية:

أقـــمت، ولـــو أطـــعت رســـيس شـــوقي

ركـــبت إلـــيك أعـــنـــاق الـــريـــاح

(الديوان - ٨٣)

ومنها كذلك تصويره لاتساع شقة البعد بينه وبين محبيه بأن ملك قيصر يحول بينه وبينهم، فيقول في قصيدة كتبها وهو في الأسر موجهة إلى سيف الدولة:

وقد كنت أخشى الهجر والشمل جامع

وفي كل يـــوم لـــفـــتـــة وخـــطـــاب

فكيف وفيما بيننا ملك قيصر

وللبحر حولي زخرة وعباب

(الديوان - ٣٥)

ثم يكرر نفس الصورة في قصيدة صورة موجهة إلى أخيه من القسطنطينية:

لقد كنت أشكو البعد منك وبيننا

بلاد إذا مـــاشـــئتُ قـــرَّ بـــهـــا الـــوخـــد

فكيف وفيما بيننا ملك قيصر

ولا أمل يـــحـــيي الـــنـــفـــوس ولا وعـــد

(الديوان - ٩٠)

وأما الصور التي كان يعيد صياغتها مع الاحتفاظ بموادها الأساسية ودلالتها العامة فكثيرة في الديوان، منها الفكرة التي تدور حول أنه وقومه لا يقبلون إلا الصدارة أو الموت دونها، ويعبر عنها بصورة مكوناها الأساسيان الصدر أو القبر، ومن ذلك قوله عندما اقتيد أسيرا إلى خرشنة:

مـن كـــان مـــثـــلـي لـم يـــبت

إلا أســـــيـــــراً أو أمـــــيـــــرا
لـــــيـــــست تحل ســـــراتـــــنـــــا
إلا الـــــصـــــدور أو الـــــقـــــبـــــورا

(الديوان - ١٧٦)

ثم يكرر الصورة مرة أخرى في رائيته المشهورة بعد إعادة صياغتها، وإضافة بعض المكونات التصويرية الأخرى التي لا تخرج بالصورة عن سياقها الدلالي العام، فيقول:

ونـــحن أنـــاس لا تـــوسط عـــنـــدنـــا
لـــنـــا الـــصـــدر دون الـــعـــالمـــين أو الـــقـــبـــر

(الديوان - ١٨٢)

وفي هذه الصياغة الثانية للصورة يصرح بفكرة رفض التوسط، وهي الفكرة التي تركها تفهم من السياق الدلالي للصورة في الصياغة الأولى.

ومن الصور التي ولع بتكرارها أيضا تشبيهه للحبيبة بالغزال في جمال تكوينها وبالشمس في بهائها، مع استعمال لفظ «الغزالة» للدلالة على الشمس لتحقيق لون من التجنيس بينها وبين الغزال، فنراه يقول في إحدى القصائد الغزلية:

إن الـــــغـــــزالـــــة والـــــغـــــزا
ل لـــــفي ثـــــنـــــايـــــاه وجـــــيـــــده

(الديوان - ١٠٤)

ويقول في قصيدة أخرى في صياغة أخرى للصورة:

إن الـــغـــزالـــة والـــغـــزالـــة أهـــدتـــا
وجـــهـــا إلـــيك إذا طـــلـــعت وجـــيـــدا

(الديوان - ١١٣)

ومن الصور التي ولع بها ولعا شديدا وكررها كثيرا في الديوان تصويره لتأثير نظرات المرأة الجميلة بوقع السهام أو السيوف، حتى إنه ليكررها أحيانا في القصيدة

الواحدة، فيقول:

كـيف اتـقـاء لحـاظه وعـيـونـنـا

طـرق لأسـهـمـهـا إلى الأحـشـاء

(الديوان - ١٥)

وبعد بحث واحد يقول:

كـيف اتـقـاء جـآذر يـرمـيـنـنـا

بـظـبى الـصـوارم من عـيـون ظـبـاء

ويقول في قصيدة أخرى:

كـلـمـا عـادني الـسـلـوّ رمـاني

غـنـج ألـفـاظه بـسـهم مـصـيب

(الديوان - ٦١)

ويقول في قصيدة ثالثة:

أغـرن عـلى قـلـبي بـخـيل من الـهـوى

فـطـارد عـنـهن الـغـزال المـغـازل

بـأسـهم لـفظ لم تـركب نـصـالـهـا

وأسـيـاف لحظ مـاجـلـتـهـا الـصـيـاقل

(الديوان - ٤٢)

ولاشك أن هذه الصور بينها قدر من التفاوت الصياغي الدقيق الذي يترتب عليه بالضرورة تفاوت دلالي بنفس القدر، ولكن تظل الملامح والمكونات الأساسية في كل صورة، وطريقة الصياغة هي بين الصور المكررة، ومن ثم يظل الخط الدلالي الأساسي هو نفسه في كل الصور المكررة.

مواد الصورة ومصادرها:

لقد كان شعر أبي فراس تعبيرا شديد الصدق عن حياته، حتى لقد كان في

أحيان كثيرة يقف على مشارف التقريرية والمباشرة لولا رهافة إدراكه للخيط الدقيق الفاصل بين بساطة الفن السهل الممتنع وفجاجة الواقع، ومن ثم كانت الينابيع الأساسية التي يمتاح منها أبو فراس مواد صوره هي آفاق همومه ومشاغله، الكبرى، ولما كانت الحرب هي شاغله الأول وهمه الأكبر فقد كانت من ثم المصدر الأول لمواد صوره، بأسمائها، وأسلحتها، وآلياتها، وفرسانها، وأيامها، وقبائلها، حيث يتكرر لفظ الحرب ومرادفاته بكثرة لافتة للنظر: المعارك، الوقائع، الوغى.. الخ، كما تكرر – بنسبة أقل – أسماء أسلحتها وأدواتها من سيوف ورماح وسهام وقسي، وخيول، وجيوش بكل حقولها الدلالية من مشتقات وأوصاف ومرادفات ومضادات.. الخ، وكذلك ما يحدث فيها من ضرب وطعن ورمي وقتل وأسر، ويشيع لفظ الأسر ومشتقاته ومرادفاته شيوعا كبيرا في الديوان، خاصة في الروميات التي أنشأها وهو في أسر الروم، كما تردد أسماء بعض القبائل والأشخاص الذين يشاركون في المعارك، وثمة قصيدة غريبة وجهها أبو فراس إلى الدمستق قائد جيش الروم حين قال لأبي فراس «إنكم كتاب ولا تعرفون الحرب» فأجابه أبو فراس «نحن نطأ أرضك منذ ستين سنة، فهل نفعل ذلك بالسيوف أم بالأقلام؟» ثم كتب هذه القصيدة التي يذكر فيها أسماء عدد من فرسان الروم الذين هزمهم، ويخضع هذه الأسماء الخارجة عن الصيغ العربية لوزن الطويل الذي كتب عليه القصيدة، ولكن كل ذلك كان على حساب المستوى الفني للصورة والدلالة الشعرية لها فجاءت الصياغة على قدر كبير من الركاكة والخواء من الدلالة الشعرية ذات القيمة، يقول في جزء من هذه القصيدة:

فسل بردسا عنا أخاك وصهره
وسل آل بردالیس أعظمكم خطبا
وسل قرقواسا والشميشق صهره
وسل سبطه البطريق أثبتكم قلبا
وسل آل بهرام وآل بلنطس
وسل آل منوال الجحاحجة الغلبا
وسل بالبرطسيس العساكر كلها
وسل بالمنسطرياطس الروم والعرب

(الديوان - ٥٢)

ولعل ركاكة الصياغة وسذاجة المضمون ليستا في حاجة إلى إشارة في هذه الأبيات.

ولقد كانت الهموم الثلاثة الأخرى التي تتنازع المرتبة الثانية من اهتمام أبي فراس هي الفخر والعتاب والمدح - ولقد كان سيف الدولة ممدوحه الوحيد - وهذه الهموم الثلاثة بدورها تدور في فلك الحرب، فمحور فخره هو شجاعته وانتصاراته وانتصارات قومه، كما كان عتابه الأساسي لسيف الدولة على تباطئه في فدائه بعد أن أبلى في الحروب التي خاضها تحت راية سيف الدولة أحسن البلاء ومن ثم فلم يكن يتوقع أن يكون جزاؤه على كل هذا إهمال ابن عمه لفدائه، أما مدحه لسيف الدولة فقد كان محوره الأساسي شجاعة سيف الدولة وانتصاراته وبطولاته، ونتيجة لذلك كله شاع المعجم الحربي في كل هذه الأغراض - بالمصطلح الموروث - في شعر سيف الدولة حتى إننا نادراً ما نجد في الديوان قصيدة فخر أو قصيدة عتاب أو قصيدة مدح ليس خط الحرب مكونا من مكوناتها الأساسية.

بل لقد بلغ من اهتمام أبي فراس بالمعجم الحربي أن استعار مفرداته لتشكيل صوره في سياقات دلالية هي أبعد ما تكون عن سياق الحرب، مثل الغزل، ووصف الطبيعة، ولقد أوردنا في مواضع سابقة نماذج من شعره التي يشبه فيها نظرات الجميلات بوقع السهام أو ضرب السيوف، ومثل هذه الصور شديدة الشيوع في شعره:

كلما عادني السلوّ رماني
غنج ألحاظه بسهم مصيب
فاترات، قواتل، فاتنات
فاتكات سهامها في القلوب

(الديوان - ٦١)

أغرن على قلبي بجيش من الهوى
فطارد عنهن الغزال المغازل
بأسهم لفظ لم تركب نصالها
وأسياف لحظ ماجلتها الصياقل

....

....

أراميـــتي كل الـــســـهـــام مـــصـــيـــبـــة

وأنتِ لي الـــــرامي، وكـــلّي مـــــقـــــاتل

(الديوان ٢٤٢ / ٢٤٣)

وحين يريد وصف الدوائر التي تحدثها الرياح على صفحة مياه البرك فإنه شبهها ببيض الصحائف وقد نثرت على حلق الدروع:

انـــــظـــــر إلى زهـــــر الـــــربـــــيع

والمـــــــاء في بـــــرك الـــــــبـــــــديع

وإذا الـــــريـــــاح جـــــرت عـــــلـــــيـ

ـه في الـــــذهـــــاب وفي الـــــرجـــــوع

جـــرّت عـــــلى بـــيض الـــــصـــــفـــــا

ئح بـــيـــنـــنـــا حـــــلق الـــــدروع

(الديوان - ٢١٣)

وإذا ما أراد أن يصور فصاحته وتأثير كلماته الباتر فإنه يشبه لسانه وشدة وقعه على الخصوم بالسيف القاطع الذي يقد الدرع ولابسه:

جـــنـــاني مـــا عـــلـــمت ولي لـــســـان

يـــقـــدّ الـــدرع والإنـــســـان عـــضب

(الديوان - ٤٠)

وإذا كان مجال الحرب وما يتصل بها هو المصدر الأول لمواد التصوير عند أبي فراس فإنه استمد إلى جانب ذلك مواد من كل مظاهر الطبيعة الحية والجامدة، الجبال، والوديان، والأنهار، والأشجار، والحيوانات، والليل، والنهار، والسحب، والأمطار....الخ، وبالطبع فقد كان يمتاح من هذه المصادر المواد الغفل للصورة ثم يشكلها وفقا للسياق الدلالي الذي ترد فيه الصورة، وقد يستخدم المادة الواحدة في عدة صور مختلفة الدلالة إلى حدّ التناقض أحيانا.

ولاشك أن معجم أبي فراس الشعري يحتاج إلى دراسة خاصة ليس هذا مجالها

وإنما نكتفي هنا بهذه اللمحة العامة التي تستلزمها الغاية الأساسية لهذا البحث عن «الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس».

وأرجو أن يكون البحث قد نجح في تقديم رؤية لهذه القصيدة تساهم في إلقاء مزيد من الضوء على شعر هذا الشاعر الفارسي الذي لم يلق شعره ولاحياته ماهما جديران به من الاهتمام.

والله من وراء القصد وهو الهادي إلى سواء السبيل.

الهوامش

١ – سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد ١٩٨٢، ص ٢١.

٢ – السابق، ص ٢٣.

٣ – أبو منصور الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق وشرح إيليا الحاوي، الشركة الشرقية للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧١ (تاريخ المقدمة)، ص ٥٩ – ٦٠.

٤ – أبو فراس الحمداني: ديوانه، شرح د. يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٣هـ – ١٩٩٣، ص ١٤، وسنكتفي بعد ذلك بالإشارة إلى صفحات الديوان في المتن.

٥ – عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح الشيخين محمد عبده ومحمد الشنقيطي، نشر دار المنار (د . ت) ص ٣١٤.

٦ – انظر: د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م، ص ٧٤ – ٧٧، ٨٥ – ٨٦.

٧ – نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.

٨ – اكتسب مصطلح «الزخرف» ظلالا دلالية سلبية في النقد العربي حيث ارتبط بالتكلف والتصنع البديعي على حساب الدلالة، ولكنه في سياق الحديث عن «الصورة التشكيلية» هنا يحمل دلالة إيجابية خالصة، حيث يعني في كل الأحوال الاهتمام بالتزيين الجمالي وإبرازه، ولكن ليس على حساب دلالة الصورة، وما يقال عن مصطلح، «الزخرفة» يقال أيضا عن مصطلح «النمنمة» الذي يستخدمه البحث في هذا السياق، والمصطلحات يستمدان مفهومها هنا من المجال التشكيلي.

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور علي عشري زايد على هذه الجولة في رواق أبي فراس الحمداني وليجيب عن سؤال أساسي ومركزي، هو كيف تبدو الصورة الفنية عند أبي فراس الحمداني؟ هل مازالت هي هي كما كانت في التراث أم تغيرت؟ فشكراً جزيلاً له على هذه الفسحة الفنية، ونحيل الكلمة مباشرة إلى د. حيدوش ليقدم قراءة للمحاضرة وذلك قصد الإفادة في توضيح بعض معالم هذه الصورة، وقصد تعميق بعض أسسها في توضيح بعض معالم هذه الصورة.

الدكتور أحمد حيدوش

١ - في المصطلح والمفهوم:

إذا كانت أغلب الدراسات النقدية المعاصرة تسعى إلى تأكيد الخصائص النوعية للأدب، ومن ثم محاولة اكتشاف قوانينه الخاصة به بوصفه شبكة من العلاقات اللغوية التي يكشف تفاعلها عن معنى ما، فإن الصورة - لا شك في أنها - تُعدُّ لبَّ هذا الجوهر الثابت المتحول في الآن نفسه الذي يؤكد تلك الخصائص النوعية للخطاب الأدبي.

وقد استأثر موضوعها - مصطلحاً ومفهوماً - باهتمام الدارسين العرب المحدثين وشكل اتجاهاً واسعاً في النقد العربي الحديث، وتعدُّ البحوث التي تناولت هذا الموضوع بالدرس والنقد والتحليل والترجمة تنظيراً وتطبيقاً ظاهرة جديرة بالمتابعة النقدية.

إننا لا نكاد نفتح كتاباً من الكتب النقدية، أو مجلة من المجلات الأدبية والثقافية التي ظهرت على الساحة العربية على امتداد النصف الثاني من القرن العشرين، إلا وجدنا فيها موضوع الصورة الشعرية بشكل من الأشكال، وفي كل كلام عن الصورة نكاد نعثر على كلام يحاول التوقف عند مفهومها وطبيعتها بحثاً عن مكوناتها، وسعياً

إلى تحديد الأدوات الإجرائية والمنهجية والمنطلقات النظرية التي تساعد الدارس وتعين القارىء على اكتشاف أنماطها والقبض عليها، ولكن طبيعتها الزئبقية تجعلها تفلت، في معظم الدراسات، من محاولات أسرها من قبل الناقد، ويبدو أن محاولات أسرها، غالباً، ما تصطدم بعوائق كثيرة، وصعوبات جمة ناجمة عن اتساع حقل دلالة الصورة من جهة، واختلاف مناهج دراستها من جهة أخرى.

إن القراءات النقدية الباحثة عن الصورة في الخطابات الأدبية تكاد تمتد في علاقات شخصية مع كل دارس أو قارىء ناقد، وهذا ما يزيد من صعوبة الوصول إلى تعريف عام شامل ينطلق من الجوهر الثابت/ المتغير في طبيعة الصورة ويعود إليه، والذي تكون الآراء النقدية قد اتفقت – إلى حد ما – بشأنه، لاعتماده أرضية نظرية وأداة إجرائية منهجية في البحث.

إن إلقاء نظرة إحصائية سريعة على البحوث والدراسات العربية المنجزة حول الصورة تؤكد وجود (٤٥) دراسة على الأقل في المكتبات العربية نصفها رسائل جامعية أكاديمية إضافة إلى عدد من المقالات المنشورة في المجلات والجرائد، ويمكن تصنيف عناوين تلك الدراسات في أربعة جداول على الشكل التالي:

١ – جدول الدراسات الجامعية والبحوث المنشورة في الكتب:

الصورة:

- أثر كف البصر على الصورة عند المعري (رسمية السقطة) ١٩٦٦.
- الصورة في شعر ذي الرمة (علي غريب بهيج) ١٩٦٧.
- الصورة في الشعر العربي الحديث (سمير الدليمي) ١٩٧٧.
- الصورة والبناء الشعري (محمد حسن عبدالله) ١٩٨١.
- (عباسي صبحي) ١٩٨٢.
- الصورة في شعر بشار بن برد (عبدالفتاح صالح) ١٩٨٣.

- الصورة في شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق (محمد علي هدية) ١٩٨٤.
- الصورة في شعر الأخطل (أحمد مطلوب) ١٩٨٥.

الصورة الأدبية

١ - الصورة الأدبية (مصطفى ناصف) ١٩٥٨.

٢ - الصورة الأدبية في شعر ابن الرومي (علي مصطفى صبح) ١٩٧٢.

٣ - الصورة الأدبية في الشعر الأموي (محمد حسين علي الصغير) ١٩٧٥.

الصورة الشعرية

١ - الصورة الشعرية في المعلقات في تطورها وأسسها الكمالية وقيمتها الفنية (حسين بن شتير صديق) ١٩٦٩.

٢ - الصورة الشعرية في البلاغة والنقد القديم والمعاصر (أحمد درويش) ١٩٧٣.

٣ - الصورة الشعرية في شعر أحمد شوقي (مصطفى الغماري) ١٩٨٤.

٤ - الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي (مدحت حسن محمد الجيار) ١٩٨٤.

٥ - الصورة الشعرية عند السياب (عدنان محمد علي المحادين) ١٩٨٦.

٦ - الصورة الشعرية ودلالتها عند محمود درويش (نعمان المشهراوي) ١٩٨٦.

٧ - الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية - دراسة بلاغية نقدية. (الأخضر عيكوس) ١٩٨٧.

٨ - الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة (مبروك بن غلاب) ١٩٨٨.

٩ - الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي (الولي محمد) ١٩٩٠.

١٠ - الصورة الشعرية بين الذات والواقع في عمود الشعر (بشير حادي) ١٩٩١.

١١ - الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث (بشري موسى صالح) ١٩٩٤.

الصورة الفنية

١ – الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر (نعيم حسن اليماني) ١٩٦٧.

٢ – الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر (جابر أحمد عصفور) ١٩٦٩.

٣ – الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة (نصرت عبدالرحمن) ١٩٧٢.

٤ – الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي (جابر عصفور) ١٩٧٤.

٥ – الصورة الفنية في الشعر العربي حتى ق ٢هـ (علي عبدالمعطي البطل) ١٩٧٧.

٦ – الصورة الفنية في المثل القرآني – دراسة نقدية بلاغية – (محمد حسين علي الصغير) ١٩٧٩.

٧ – الصورة الفنية في شعر أبي تمام (عبدالقادر الرباعي) ١٩٨٠.

٨ – صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال كتاب البخلاء (أحمد بن أمبيرك) ١٩٨٠.

٩ – الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي (علي ابراهيم أبو زيد) ١٩٨٠.

١٠ – الصورة الفنية في شعر امريد القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية (سعد أحمد محمد الحاوي) ١٩٨٠.

١١ – مقدمة لدراسة الصورة الفنية. (نعيم اليافي) ١٩٨٢.

١٢ – الصورة الفنية في شعر الفرزدق (صالح بن عبدالله الخضيري) ١٤٠٤هـ (١٩٨٣).

١٣ – الصورة الفنية في أدب كتاب الدواوين إلى نهاية القرن الرابع (صلح بن إبراهيم الحسن) (١٤٠٤هـ) (١٩٨٣).

١٤ – الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير (عبدالله الصائع) ١٩٨٤.

١٥ – تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث (نعيم اليافي) ١٩٨٥.

١٦ – الصورة الفنية في شعر الرصافي (حسين وليد عبدالله) ١٩٨٥.

١٧ – بناء الصورة الفنية في البيان العربي (كامل حسن البصير) ١٩٨٧.

١٨ – الصورة الفنية في شعر البحتري (عبد حمد العبدالله) ١٩٨٥.

١٩ – الصورة الفنية في الأدب العربي (فايز الداية) ١٩٩٠.

٢٠ – الصورة الفنية في شعر الهذليين (عاطف محمد مصطفى كنعان) ١٩٩٠.

٢١ – الصورة الفنية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين والموحدين (عبدالقادر قرش) ١٩٩٦.

٢٢ – الصورة الفنية في شعر الصعاليك قبل الإسلام. دراسة فنية نقدية (٠٠٠)؟

٢٣ – الصورة الفنية في شعر الهذليين (عبدالقادر الحسين)؟

٢ - جدول بعض البحوث المنشورة في المجلات والجرائد:

الصورة الأدبية:

الصورة في القصيدة الحديثة (منصف الوهابي) ١٩٨٦.

الصورة الشعرية:

١ – مقالة تحليلية لكتاب س. دي. لويس، الصورة الشعرية (جابر عصفور) ١٩٦٨.

٢ – مسألة اللاوعي في الصورة الشعرية (صبحي البستاني) ١٩٨٢.

٣ – نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية – بنية الصورة في شعر أبي تمام (فهد عكام) ١٩٨٣.

٤ – الصورة الشعرية (مجيد عبدالمجيد ناجي) ١٩٨٤.

٥ – الصورة الشعرية، التشكيل والانفتاح (محمد صابر عبيد) ١٩٨٧.

٦ – الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية (الأخضر عيكوس) ١٩٩٤.

٧ – مفهوم الصورة الشعرية قديماً (الأخضر عيكوس) ١٩٩٥.

٨ – مفهوم الصورة الشعرية حديثاً (الأخضر عيكوس) ١٩٩٦.

٩ – الموروث البرناسي في الصورة الشعرية الرمزية الغربية والعربية (عبدالنعيم مغزيلي) ١٩٩٦.

الصورة الفنية:

١ - الصورة الفنية (ترجمة جابر عصفور) ١٩٧٦.

يمكن إضافة جدول اخر إلى الجداول الرئيسة السابقة، ترتبط الصورة فيه بفن من الفنون البلاغية ومنها على سبيل المثال:

الصورة البيانية

١ – الصورة البيانية في القرآن ومدى صلتها بالبيئة العربية (السيد فؤاد محمود فهمي) ١٩٥٨.

٢ – الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق (حفني محمد شرف) ١٩٦٥.

الصورة المجازية:

١ – الصورة المجازية في شعر المتنبي (جليل رشيد فالح) ١٩٨٤.

الصورة البلاغية:

١ – الصورة البلاغية عند عبدالقادر الجرجاني منهجا وتطبيقاً (أحمد دهمان) ١٩٧٥.

الصورة التشبيهية:

١ – الصورة التشبيهية في شعر ذي الرمة (عماد موسى) ١٩٨٨.

٢ – الأبعاد الفنية للصورة التشبيهية في الشعر الجاهلي (الأخضر عيكوس) ١٩٩٤.

تبين هذه الدراسة الإحصائية التي تشمل ستة وخمسين بحثا النتائج التالية:

استخدم مصطلح الصورة تسع مرات، ومصطلح الصورة الأدبية ثلاث مرات، ومصطلح الصورة الشعرية عشرين مرة، بينما وظف مصطلح الصورة الفنية أربعاً وعشرين مرة.

نلاحظ أن مصطلح الصورة الفنية هو المصطلح الأكثر تواتراً يليه مصطلح الصورة الشعرية، ثم مصطلح الصورة، وأخيراً مصطلح الصورة الأدبية، على الرغم من أنه ورد عنواناً لأقدم دراسة في المتن، وقد شهد توظيف هذا المصطلح تراجعاً، إذ يعود تاريخ آخر دراسة عثرنا عليها إلى سنة ١٩٧٥، ولعل هذا التراجع له دلالته الخاصة في سياق تطور مصطلح الصورة ونزوعه إلى الاستقرار.

إلى جانب المصطلحات الأربعة السابقة الأساسية نجد مصطلحاً آخر تتجاذبه الفنون البلاغية، ومنها: الصورة البيانية، والصورة المجازية، والصورة البلاغية، والصورة التشبيهية.

بل إن بعض الدارسين لجأ إلى توظيف مصطلحات أخرى كالصورة الأدبية والصورة البلاغية على الرغم من اختيار الصورة الشعرية عنواناً لمؤلفه[1]، وكثيرة هي الدراسات المنشورة في كتب أو مجلات وجرائد تحمل عنوان صورة مضافاً إليه أسماء أخرى من مثل صورة الرجل، والمرأة، والحيوان، والأرض، والمثقف، والإنسان، والمجتمع، والمدينة، والمكان، وسواها من الأسماء، حتى أنه ليصعب إحصاء هذه الدراسات لكثرتها، ولكنها تبدو لا علاقة لها بموضوع الصورة الذي تحدثت عنه المؤلفات العربية والأجنبية في معظم الحالات.

ضمن هذا الركام المعرفي العام تندرج دراسة الدكتور علي عشري زايد التي حملت عنوان «الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني»، حيث قسم بحثه على ثلاثة محاور، تناول في المحور الأول الصورة الفنية من حيث المصطلح والمفهوم، وتناول في المحور الثاني أنماط الصورة الفنية في شعر أبي فراس، فأجملها في ثماني صور هي:

١ – الصورة التشبيهية والاستعارية.

٢ – الصورة التشخيصية.

٣ – الصورة الواقعية والكنائية.

٤ – الصورة الحوارية.

٥ – الصورة التشكيلية.

٦ – الصورة التناصية.

٧ – الصورة القصيدة.

٨ – الصورة المكررة.

ثم تناول في المحور الثالث مواد الصورة ومصادرها في شعر أبي فراس.

إذا كان جل الدارسين الذين تناولوا الصورة في أبحاثهم قد أدركوا صعوبتها من حيث المصطلح والمفهوم، فإن باحثنا قد أدرك كذلك صعوبة تحديد المصطلح، حيث قاده إلى الحديث عن ثلاثة مصطلحات هي: الصورة الشعرية، والصورة الأدبية، والصورة الفنية مشيراً إلى أن هذه المصطلحات مرتبة تصاعدياً وفق اتساع مفهومها وليس لمدى تحددها، فالأول أضيقها لانحصاره في جنس الشعر وما يتصل به من فنون، أما الثاني فيتسع مفهومه ليشمل كل الفنون الأدبية شعرية كانت أم نثرية، على حين يتسع أفق المصطلح الأخير ليلم بأطراف من الفنون الأخرى غير القولية، على الرغم من التصاقه بالفنون الأدبية، ولعل هذا التحديد هو الذي جعل الباحث يختار الصورة الفنية دون المصطلحين الآخرين، بيد أن اختيار هذا المصطلح وتفضيله على سواه لا يحتاج إلى مثل هذا التبرير، إذ المعروف أن الصورة الفنية هي التسمية الحديثة التي أطلقها بعض النقاد على علم البيان في البلاغة العربية لاعتقادهم أن لا وجود لصورة تتشكل بالمدلولات الحقيقية أو الوضعية للألفاظ، فإن وجدت فهي أقل مستوى من تلك وأقل إبداعاً[٢]، وقد استخدمت الدلالة الفنية مرادفاً للدلالة البلاغية في الصورة عند الغربيين وامتدت هذه الدلالة من القرن الثامن عشر إلى الوقت الحاضر[٣]. بل إن كثيراً من الدراسات قد

اهتمت بالدلالة البلاغية لمصطلح الصورة بوصفها بلاغة العصر الحديث، بل إنها تطلق أحيانا مرادفة «للاستعمال الاستعاري للكلمات».

ولعل أبرز من التزم بذلك س. دي لويس في كتابه «الصورة الشعرية» فهو القائل: «فإذا ما اعتقدنا بأن الكون هو جسم يكون فيه جميع البشر والأشياء (عبارة عن أجزاء يكمل بعضها بعضاً)، يمكن أن نسمح للاستعارة بأن تعطي «حدساً جزئياً بكل العالم» وبإمكاني أن أؤكد أن كل صورة شعرية، بكشفها عن جزء يسير من هذا الجسم، تشير إلى امتداده اللانهائي»[٤٤] وقد اعتمد الباحث في تعريفه للصورة الشعرية على كتابه المذكور، ومن ثمة فالتبرير الذي ورد في البحث غير مقنع، بل إنه يدخلنا في متاهات جديدة نحن في غنى عنها ما دام المصطلح قد استقر في الدراسات النقدية العربية الحديثة جنباً إلى جنب مع مصطلح الصورة الشعرية، إضافة إلى ذلك فإن لفظة «الشعرية» في الدراسات الحديثة ليست لصيقة بجنس الشعر، منذ أن قال فاليري مقولته المشهورة: (يبدو لنا أن اسم شعرية ينطبق عليه)، إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسماً لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادىء الجمالية ذات الصلة بالشعر»[٥] وهنا يأتي تعلق كلمة الشاعرية بالأدب كله سواء أكان منظوماً أم لا، بل قد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية، وهي لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم دلالة كل عمل أدبي[٦]، وتتكىء الشعرية على البلاغة، ولكن من منطلقات جديدة، ومن هنا يمكن أن نتحدث عن شعرية الصورة في قصيدة أبي فراس اعتماداً على الأساليب البلاغية الموظفة، لأن نظرية الصورة تمثل باباً أساسياً من أبواب البلاغة القديمة[٧]، بل إن الأدب بلاغة كما أكدت الدراسات البلاغية العربية القديمة، وكما أكد طودوروف ذلك في جل أبحاثه.

وإذا كان جمال الصورة لا يكون بما فيها من مجاز، بل ينبع جمالها من كونها صورة فحسب، فالصورة من حيث هي مبدأ، هي مصدر جمال الصورة، لأن كلمة

(FARMA) في اللاتينية التي ترجمتها صورة تعني الجمال، وأن اللفظة في العربية لا تحمل في ثناياها ظلال من معنى الجمال كما تحمله الكلمة في اللاتينية.

والملاحظ أننا لا نقف إلا على فوارق طفيفة بين محتويات الدراسات التي اعتمدت هذا المصطلح أو ذاك عنواناً لها، فقد آن أوان السعي إلى توحيد المصطلح بعد تجربة نصف قرن من اضطراب مفهومه ومحاولة تأصيله، ولعل مصطلح الصورة دون إضافة أي اسم إليه أنسب لاتساعه أكثر من الصورة الشعرية والصورة الأدبية والصورة الفنية، فالشعر: «صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير» على ما يقول الجاحظ، وما يحدد الصورة وموضوعها هي المكونات اللغوية للخطاب والأدوات الإجرائية والمنهجية التي نعتمدها، ولعل هذا ما انتهى إليه الباحث نفسه حين عرف الصورة انطلاقاً من بعدها الفلسفي بوصفها: «تجسيد الأفكار والمشاعر والمعاني التجريدية والحالات النفسية غير المحددة في شكل لغوي فني مقروء أو مسموع»، وأنها: «تعني من بين ما تعنيه – التشكيل الجميل للمادة اللغوية التي يصوغ منها الأديب صوره».

وقد اعتمد في دعم هذا الرأي على تعريف وضعه سيسل دي لويس في كتابه الصورة الشعرية، حين قال عنها: «هي رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة».

لعلنا لا نبالغ إذا قلنا أن هذا التعريف يلتقي – أو يتطابق تماماً – مع ما ذهب إليه عبدالقاهر الجرجاني حين قال: «إعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آخذ الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك (....) ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك»[٩].

إن خصوصية الصورة وارتباطها بالعلائق يتدخل فيها النحو والروابط بين الألفاظ أو ما يعرف بالنظم عند الجرجاني، وهذا الذي انتهى إليه الجرجاني، هو ما يقرره دي لويس في موضع آخر في كتابه الصورة الشعرية الذي اعتمد عليه الباحث حين قال: «وتأتي هذه الحقيقة الشعرية من إدراك الوحدة التي تربط كل الظواهر وأن مهمة الشعر هي الاكتشاف المستمر – من خلال الصورة والقدرة على الاستعارة – لعلاقات جديدة ضمن هذا الأنموذج وإعادة اكتشاف العلاقات القديمة وتجديدها، ولأن الأنموذج يتغير باطراد فليست هناك أية صورة شعرية تحقق الحقيقة المطلقة لأنها محدودة»[١٠].

ولعل جمع الآراء المتفرقة عند النقاد البلاغيين العرب في ثنايا مصنفاتهم وقراءتها قراءة مغايرة لنمط القراءات المألوفة يقودنا إلى نظرية تؤصل الصورة مصطلحاً ومفهوماً. فالجاحظ ركز على النسج والتصوير، والنسج يعتمد على التشكيل اللغوي، والوسائل البلاغية، والتصوير تشكيل للغة. وقدامة يجعل الصورة وسيلة لتشكيل موضوعها، بحيث تحسن، وتزين حتى تظهر حلية تؤكد براعة الصائغ، والوسيلة دائماً هي اللغة وأساليبها البلاغية. والقاضي الجرجاني يربط استحسان الصورة بما تحمله من دلالات نفسية ووشائج شعورية تصلها بذهن المتلقي، فتذهب في النفس كل مذهب، ولا تخرج الصورة عن هذا الإطار العام في الدراسات العربية والغربية الحديثة، فهي إما صورة بلاغية (فنية) أو صورة ذهنية، أو صورة رمزية أو رامزة.

٢ - الصورة وأنماطها:

يقودنا الاستنتاج السابق إلى الحديث عن المحور الثاني المتمثل في أنماط الصورة الفنية التي استنتجها الباحث من شعر أبي فراس التي سبقت الإشارة إليها، وهي أنماط لا تخرج عن إطارها البلاغي القديم[١١]، فالصورة الأولى (الاستعارية والتشبيهية) صورة بلاغية تناولها معظم النقاد قديماً وحديثاً، وإن كان جلهم تناولوا

الصورة الاستعارية منفصلة عن الصورة التشبيهية لخاصية كل صورة، فعلى الرغم من أن الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه كما يقولون، إلا أن التشبيهات في القصيدة الواحدة أو في مجموع قصائد الديوان تربط بينها علاقة خفية، شأنها شأن الاستعارات، ترسم دائماً شبكة تقودنا إلى معنى ما لا تقودنا إليه التشبيهات والاستعارات المفردة، ولعل الحكم على استعارات أبي فراس وتشبيهاته بأنها تقليدية «سواء من حيث موادها، أو علاقاتها، أو طرائق تشكيلها» اعتماداً على مدونة لا تتعدى خمسة أبيات استنتاج لا مبرر له منهجياً وموضوعياً.

إن الشاعر يمتلك دائماً أكثر من وسيلة للتصوير، ولذلك ينبغي أن ننظر إلى صوره بوصفها بناءً فنياً وموضوعياً متكاملاً، تقوم الأساليب البلاغية فيه بدور جزئي في تشكيل الصورة وإن بدت في صورة مكون وحيد لها في بعض الأحيان، لأنها تدخل في علاقات مع صور أخرى فتشكل صورة أكبر لا سيما الصورة الاستعارية التي تبدو دائماً في صورة شبكة من العلاقات الغامضة غير المنطقية، تكشف عن شحنات نفسية انفعالية هي التي تحدد استجابة الشاعر للعالم الموضوعي.

إن مكونات الصورة في شعر أبي فراس الحمداني، تكاد تتكرر في كل نمط من الأنماط التي استنبطها الباحث مما يلغي الحدود بينها، فالصورة التشخيصية التي تقوم على إبراز المعاني المجردة ومعاني الطبيعة الجامدة في صور كائنات حية تتحرك وتحس وتتنفس، قد تفطن إليها النقاد البلاغيون العرب القدامى، وتناولوها في دراساتهم لمبحث الاستعارة، بيد أنهم لم يتفطنوا إلى أهمية التشخيص في بناء الصورة الاستعارية، وعلى الرغم من ذلك فإننا نجد شاعراً كبيراً قد أدرك – بحق – أهمية ذلك، إنه أبو تمام، حتى أننا لنلاحظ بصورة جلية أن الصورة التي تقوم في خطاب أبي تمام الشعري على التشخيص تشغل حيزاً واسعاً لاسيما في حديثه عن الدهر. ولعل عبدالقادر الجرجاني كان قد أدرك بحاسته النقدية أهمية الاستعارة بصورة عامة والتشخيص بصورة خاصة فأعجب بذلك أيما إعجاب[١٢].

إن الصورة التشخيصية تقوم على الاستعارة، وتسهم في بنائها، كما تسهم في تقويتها أساليب بلاغية أخرى، فلماذا الفصل بين الصورة الاستعارية والتشخيصية؟

وإذا كانت الصورة الكنائية من الصور الملائمة لمنحى أبي فراس، ومن ثم يكثر هذا النمط من أنماط الصورة في شعره، كما لاحظ الباحث، فإن السؤال الذي كان ينبغي أن تجيب عليه الدراسة هو لماذا اعتمد الشاعر الكنايات؟ ولماذا الميل إلى الصور الكنائية؟

إن تعليل كثرة الصور الكنائية في شعر أبي فراس ومحاولة تفسير كثرتها يحتاج إلى إحصاء هذه الصور وضمها في حقل دلالي يكشف عن معنى ما عن طريق إدراك الشبكة التي تنتظم فيها العلاقات القائمة بينها، لأن ذلك ليس مجرد محاولة إخفاء أبي فراس صنعته وجهده المبذول كما ورد في البحث.

ونلاحظ في هذا المبحث التداخل مرة أخرى بين هذه الصورة والصور الأخرى كالصورة التناصية والتكرارية حيث تقودنا إحدى الصور الكنائية «عن طريق صياغتها ودلالتها معاً إلى مجموعة من التداعيات لمجموعة من الصور التي تتناص معها على نحو أو آخر» مثل ما نجد ذلك في هذا البيت:

وأسـر أقـاسي، ولـيل نجـومه
أرى كلّ شيء غـيـرهنّ يـزول

فلا ندري هل الصورة الشعرية في هذا البيت في تناصه أم في كنائيته؟

وتكشف هذه الصورة كذلك عن تداخلها مع الصورة التكرارية حيث إن «فكرة تصدّر قومه من الأفكار التي ولع بتكرارها كثيرا في ديوانه بصور شتى»، فتصنع بتضافرها مع الكنايات صورة شعرية يمكن أن تنسب إلى إحداهما. وهي صورة كنائية لاحظ الباحث أن الشاعر يمزجها ببعض وسائل التصوير الأخرى مثل تلك المطابقة بين أصاغر وأكابر وأواخر وأوائل التي «لها إسهامها الأساسي في إنتاج الدلالة وتشكيل

ملامح الصورة الكلية» فتصنع بتضافرها مع الكنايات صورة شعرية نحتار في نسبتها، كما نلاحظ في هذا البيت الذي ورد في مبحث الصورة الكنائية:

أصاغرنا في المكرمات أكابرٌ

أواخرنا في المأثرات أوائلُ

ونلاحظ الشيء نفسه بالنسبة إلى الصور الحوارية حيث تتشابك فيها مختلف العناصر ويمتزج فيها الحوار ووسائل التصوير الأخرى المألوفة فتبدو الصورة مركبة من حوار وتشبيهات واستعارات وتشخيص، كما يظهر ذلك جلياً من خلال قصيدة «أراك عصي الدمع».

وتنطبق الملاحظة نفسها على الصورة التشكيلية، إذ الصورة هنا مجموعة من الزخارف الصوتية والتركيبية البديعية ولكنها لا تخلو من التشبيه والتكرار، مثل ما نجد ذلك في هذه الأبيات.

سكرت من لحظه لا من مدامته

ومال بالنوم عن عيني تمايلُهُ

وما السلاف دهتني بل سوالفُهُ

ولا الشمول أردهتني بل شمائلُهُ

ألوى بعزمي أصداع لُوين لهُ

وغال صبري ما تحوي غلائلُهُ

إذا كان هذا النمط من أنماط الصورة يشيع كثيراً في ديوان أبي فراس، وأن أكثر نماذجه شيوعاً هو أنموذج التناسق التركيبي الذي يمتزج أحياناً بلون من التناسق الصوتي والإيقاعي كما لاحظ الباحث، فإن الشاعر قد يبني الصورة التشكيلية على لون من التكرار النسقي للفظ من الألفاظ أو عبارة من العبارات، إذ نجد أن بعض القصائد كالقصيدة التي نظمها في رثاء أمه تقوم كلها على مجموعة من الصور

التشكيلية المبنية على تكرار لفظة أو صيغة أو عبارة تكراراً نسقياً منتظماً، حيث يبني فيها صوراً تشكيلية تقوم على نسق من أنساق التكرار، يطلق الباحث على هذه الصورة مصطلح «الصورة التشكيلية التكرارية» وهنا تتداخل مرة أخرى الصورة التشكيلية والتكرارية ولا ندري أيهما أحق بالصورة؟

ويبدو مصطلح «الصورة القصيدة» لا معنى له، حيث يطلق على المقطوعات التي وردت في الديوان التي تتكون من بيتين أو ثلاثة أبيات، وتتألف كل مقطوعة من صورة واحدة تعبر عن خاطرة واحدة أو ومضة نفسية واحدة، أو فكرة واحدة. وتدخل النماذج التي أوردها مثالاً عليها ضمن صورة من الصور السابق ذكرها، والسؤال الذي يفرض نفسه هنا كذلك: ما هي عناصر التصوير في القصيدة الصورة؟ وما مصدرها؟ أليست تلك العناصر أحق بنسبة الصورة إليها لأنها هي التي تشكلها وليس عدد الأبيات؟ ثم أليست القصيدة مهما كان طولها – قديماً وحديثاً – هي عبارة عن مجموعة من المقطوعات في هيئة صور مجتمعة.

إن هذا التقسيم لأنماط الصور يضيف إشكالاً جديداً إلى مصطلح الصورة لا سيما وأن هذه الأنماط لا تخرج عن إطارها البلاغي، ومعروف أن البلاغين القدامى قد تحدثوا عن أربعة أنواع من الصور البلاغية، وهي الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية، والصورة البديعية، مع إمكانية إضافة صنف خامس إلى هذه الأنماط، وهو ذلك النمط الذي تسهم فيه ضروب أساليب التعبير المختلفة، مما ينضوي في باب علم المعاني، لا يتحقق عن طريق صورة بيانية مستقلة بذاتها وإنما من خلال ارتباطها بأنماط أخرى تتصل بها الصورة الشعرية التي غالباً ما تبقى خليطاً من مواد بلاغية متنوعة تتشكل لغوياً.

يعلق دي لويس على هذا النوع من الدراسات بقوله: «لقد قرأت كتاباً لأستاذ أمريكي حدد وصنف ما يقارب أربعاً وعشرين صورة شعرية في الشعر الإليزابيثي، ويجب أن أعترف أنني لم أستفد منها كثيراً، فذلك النوع من الآراء كثير الشبه بدرس في التشريح، إن لم تكن المادة أمامك جثة قبل أن تبدأ بتشريحها، فإنها سرعان ما

تصير كذلك. (...) فالصور سواء التقليدية منها أو المزوّقة لا يمكن وضعها تحت الفحص والاختبار الدقيق دون أن تفقد جاذبيتها وروعتها. زد على ذلك أنه من المستحيل عملياً، أن نحدد أنواعاً من الصور البلاغية يمكن أن تتطابق معها صورة شعرية معينة، وذلك فيما عدا الصور الأساسية كالتشبيه والاستعارة والتشخيص»[١٣].

٣ - مواد الصورة ومصادرها:

تؤكد الكثير من الدراسات الحديثة عن الصورة أن إنتاجها بشكل عام يعود إلى عمل العقل في عتمة اللاوعي، ولا شك في أن الينابيع الأساسية التي يمتاح منها أبو فراس مواد صوره هي آفاق همومه ومشاغله الكبرى، ولما كانت الحرب هي شاغله الأول وهمه الأكبر فقد كانت من ثمة المصدر الأول لمواد صوره بأسمائها وأسلحتها وآلياتها وفرسانها وأيامها وقبائلها، فتجربة الحرب وموضوعها وتجربة الأسر ومعاناتها تُعدُّ أهم مصدر صور الشاعر، حتى غلب ذلك على استعاراته وتشبيهاته حيث «استعار مفرداته لتشكيل صوره في سياقات دلالية هي أبعد ما تكون عن سياق الحرب مثل الغزل ووصف الطبيعة»، فنظرات الجميلات شبيهة بوقع السهام أو ضرب السيوف، والدوائر التي تحدثها الرياح على صفحة مياه البرك شبيهة ببيض الصحائف وقد نثرت على حلق الدروع، وشدة وقع لسانه على الخصوم سيف قاطع، وسوى ذلك من الصور التي استخلصها الباحث وتحيل على موضوع الحرب.

وإذا كان عنوان البحث هو الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني، فإنه يوحي بأن شعر أبي فراس كله عبارة عن قصيدة واحدة موضوعها الحرب ومرفوعها الأغراض الشعرية من مدح وهجاء وغزل ووصف، ومن ثمة ألا يمكن الانطلاق من هذه الفكرة لدراسة ديوان الشاعر بوصفه قصيدة واحدة تسهم مختلف الصور الشعرية فيها لخدمة معنى ما هو جذع تلك الشجرة الذي تتفرع عنه كل أغصانها؟ لعل ذلك سيكون منطلقاً للباحث في دراسات أخرى عن الشاعر.

والله ولي التوفيق

****

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور أحمد حيدوش، على هذه الوقفة التي حاول فيها الوصول إلى الجذور الأولى للصورة الفنية عند أبي فراس، وكانت هذه الجذور هي المعاناة والحياة المؤلمة التي عاشها بكل ما تحمل هذه الحياة من قلق واضطراب وأسر واشتياق وغربة. الموضوع الثالث الذي سنستمع إليه هو للدكتور أحمد درويش حيث سيقدم ملخصاً عن الكتاب المشترك بين الشاعرين (في صحبة الأميرين).

الدكتور أحمد درويش

في إطار الاقتراب من هاتين الشخصيتين التاريخيتين البارزتين في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، ووضعهما في إطار واحد بالرغم من تباعد الزمان والمكان بينهما، قام منهج الكتاب على مدخل وبابين، تعرض المدخل لتأسيس مهاد منهجي لفكرة المقارنة بين الشخصيات المتميزة والضوابط الموضوعية التي ينبغي أن تراعى، والمزالق المحتملة التي ينبغي التنبه لها، وفي هذا الإطار تم رصد أهم ملامح الائتلاف والاختلاف بين شخصيتي أبي فراس وعبدالقادر وتم تحديد نمط المنهج الذي سيتم قراءة تجربة كل منهما على أساسه، وانطلاقاً من ذلك تم تخصيص الباب الأول لأبي فراس في صحبة يغلب عليها المنهج الأدبي، وتم تخصيص الباب الثاني لعبد القادر في صحبة يغلب عليها المنهج التاريخي، ولم يتم اللجوء إلى المقارنة التفصيلية بين خصائصهما إلا عندما لا يكون هنالك مفر من ذلك، وظلت الشخصيتان متقابلتين، تنعكس مزاياهما الضافية في مراياهما الصافية، فتزداد كل منهما تألقاً وشموخاً. والواقع أن الاقتراب من مجال الشخصيات التاريخية التي اتسمت بالتميز في جانب أو أكثر من جوانب الإبداع الإنساني، اقتراب يتطلب الكثير من أخذ الحيطة والحذر من قبل الباحث الذي يريد أن يكون موضوعياً في رسم ملامح التميز، ومعرفة المكونات التي أهلت هذه الشخصية لأن تكتسب صفة «التاريخية»، وتتميز من كثير من الأفراد الذين ينتمون إلى مجال أو أكثر من مجالات نشاطها الإنساني، وقد يتميزون في بعض هذه المجالات، بل قد يتفوقون في جوانب منها – إذا أخذت هذه الجوانب فرادى – على

الشخصية التاريخية ذاتها.

وأول ما ينبغي التحوط منه، تأثير قوة الجذب الذي تمتلكه عادة هذه الأنماط من الشخصيات، وهو جذب لا يستطيع أن يفلت منه الباحث بعد طول المقام مع هذه الشخصية قراءة وتنقيباً ومعايشة، حتى إن الشخصية لتبعث أحياناً من عصرها الذي عمرته إلى عصر الباحث الذي يعيشه، وتتجاوز الساعات التي يحددها الباحث لها باعتبارها «موضوعاً» يتم بحثه من خلال وسائط مكانية أو زمانية أو تقنية معينة، فتتحول إلى شاغل يملأ فراغ الباحث خارج إطار قاعة الدرس، أو صفحة الكتاب، أو شاشة المعلومات، ويصير «صاحباً» يتجاذب هو والباحث رقعة الزمان أو المكان التي تفصل بينهما، يحاول كل منهما أن يختزلها لصالحه، واعترف أن الأمير أبا فراس والأمير عبدالقادر من الذين مارسوا عليَّ ذلك التأثير، فانتقلت إلى عصريهما ومصريهما، ودعوتهما إلى زماني ومكاني، لكنني كنت أدرك في نهاية المطاف أنك لكي ترى الأشياء بوضوح، فلابد أن تحتفظ بفاصل مناسب بين العين والجسد المرئي، ولابد كذلك أن تختار الزاوية الملائمة التي ترى من خلالها المكونات الرئيسية الجوهرية، التي أتاحت لهذه الشخصية أو تلك ما أتاحت.

وقد يجد الإنسان أحياناً صعوبة في الرؤية الموضوعية للشخصية ناتجة عن كمية الضوء المحيط بها، وهي كمية لها جانبان من المخاطر، يكمن أحدهما في عدم توافر القدر الضروري للرؤية، ويتمثل ذلك في نقص المعلومات أو انعدامها عن ملمح من ملامح الشخصية أو مرحلة من مراحلها، لكن الجانب الثاني من مخاطر الضوء قد يتمثل أحياناً في زيادة كمية الضوء على القدر المطلوب، ويتجلى ذلك في المعلومات المبهرة أو المسلّمات المتتالية التي يرددها باحثون سابقون على نحو متواتر، فتغري التفكير بأن لا يعود إلى التقليب فيها، وتدفع إلى الانطلاق منها إلى ما يتلوها، ومع أن ذلك اللون من اليقين هو في ذاته مطلب أساسي من مطالب بناء البحث العلمي، فإن القدر الزائد منه قد يعوق حرية ذلك البحث ونموه وتجدده، إن ذلك يشبه على نحو ما عنصر الدهنيات في الدم البشري، فهنالك قدر لابد منه لكي يؤدي الدم وظيفته على

نحو صحي في حفظ الحياة واستمرارها، لكن ذلك القدر لو تجاوز الحد المعقول فسوف يشكل عوائق في مجرى الدم ذاته قد تنسد معها الأوردة والشرايين، ويتوقف ضخ الحياة إلى القلب، وأبو فراس وعبدالقادر من الشخصيات التي حظيت بالاهتمام على امتداد المسافات الفاصلة بين كل منهما وعصرنا، اهتم بهما أولياؤهما كما اهتم بهما أعداؤهما، وشكلت بعض مواقفهما مناخاً أسطورياً قد يدفع البعض إلى أن يرى كل شيء حسناً، وقد يدفع الآخرين إلى أن يتطرفوا في الاتجاه المقابل، واختيار زاوية الرؤية المناسبة، وكمية الضوء المطلوبة في مثل هذه المواقف يحتاج إلى الدقة والاهتمام.

إن رسم الشخصية يكتسب أبعاداً أخرى تتطلب مزيداً من العناية عندما يتم رسم هذه الشخصية في إطار مقارن، أي عندما يكون الحديث عن شخصيتين متميزتين أو أكثر يتم وضعها في إطار واحد، وهنا لابد أن تكون دوافع الجمع والاختيار ذاتها موضع مساءلة أولى، لأن الأفق التاريخي والجغرافي والنوعي مليء بالشخصيات المتميزة، وتبقى كل منها وهي مستقلة في إطارها، لها حيزها الخاص بها، لكنها عندما تدفع إلى أن تدخل مع شخصية أو شخصيات أخرى في إطار واحد فلابد أن يراعى أولاً تناسب الأحجام الذي يسوغ الجمع في الإطار، ولابد أن يكون ذلك التناسب حقيقياً فلا يتم اللجوء إلى تضخيم ملمح في إحدى الشخصيات، واختزال نظيره في أخرى، وغالباً ما يؤدي التعسف في مثل هذه الحالات إلى الإساءة إلى الشخصية التي يراد تكريمها، إن العصا تظل مفيدة في مجالها، يتوكأ عليها الإنسان، ويهش بها على غنمه، ويقضي بها مآرب أخرى، لكنها بدءاً من اللحظة التي تقارن فيها بالسيف، يلحق الضرر والحيف بالمقارن والمقارن به، وأجدى من هذا أن تكون المقارنة بين سيفين أو عصوين.

ولا شك أننا في إطار بحثنا هذا نملك سيفين صالحين للمقارنة، لكنهما أيضاً ينتميان إلى عصرين ومصرين مختلفين، ولابد أن تُراعى بواعث الاختلاف بنفس القدر الذي تراعى فيه دوافع الائتلاف.

إننا أمام شخصيتين يعتز كل منهما بانتمائه العربي الإسلامي، بكل ما يعنيه من امتداد حسي يتمثل في سلاسل النسب الموثقة المتلاحمة، والتي نصل بكل منهما على

اختلاف الزمان والمكان إلى منبع واحد هو العروبة العرباء والإسلام النقي في صورتهما الشامخة الأولى، وتنتهي السلاسل الحسية والمعنوية إلى الدوحة الحسنية، حيث ينتمي أبو فراس إلى شيعة علي، وينافح عنهم، وتمتد جذور عبدالقادر نسباً إلى نفس المنبع، ويعتز كل منهما بذلك، ويسجله في مآثره شعراً ونثراً.

لكن ذلك الانتماء المشترك يأخذ أيضاً طابع تجسيد القيم المثلى التي أعلت من قدر كل من الشخصيتين، وأبرز هذه القيم الفروسية التي يجسدها كل منهما في عصره، لا من خلال شخصية المحارب الشجاع فحسب، وقد كان كل منهما في هذا بطلاً مشهوداً له، ولكن من خلال التعامل مع الآخرين خصوماً أو أولياء بمعايير الفروسية التي جسدها الشعر العربي (وإليه تنتمي الشخصيتان بدرجات متفاوتة) على نحو جعل الآداب العالمية الأخرى تقتبس منه هذا المصطلح في إبداعاتها، ويحاول صفوة أبنائها وفرسانها اكتسابه في سلوكهم، والفروسية ملمح عربي إسلامي مشترك قد يأخذ أحياناً مسمى «الفروسية» كما كان الشأن عند أبي فراس الفارس العربي، أو يأخذ مصطلح «الفتوة» كما هو الشأن عند عبدالقادر المجاهد المتصوف، ولكنه يتحقق لديهما معاً، ويلتقيان في جوهر الصفة، ويعدان من أفضل أبطالها الذين جسدوها قولاً وفعلاً، على تفاوت بينهما يقل أو يكثر في درجة الإجادة على ظهر الحصان، أو في بحور الشعر مع التقائهما في الميدانين معاً، والفروسية من لوازمها الاتصال بالمرأة على نحو متميز، وقد التقت الشخصيتان في هذه الخصوصية، فشخصية الأم تحتل في حياة كل منهما مكاناً خاصاً، يتجاوز ما هو معهود من برِّ الأبناء لأمهاتهم، فأبو فراس يكاد يكون عاشقاً لأمه الشابة التي لم تنجب سواه، وغاب عنها أبوه في طفولته المبكرة، فالتفّت حوله، ورعته بكل مشاعرها، ثم غاب هو عنها أسيراً في ريعان شبابه، فظلت تبكيه، ويبكيها حتى ماتت، ولحق بها بعد أن سجل ذلك في صفحات تُعدّ من أنصع صفحات الشعر العربي، وعبدالقادر كان أيضاً شديد الاحتفاء بأم عجوز، لكن احتفاءه بها لا يقف عند الرعاية المعتادة، وإنما هو إجلالٌ تحتل به هذه المرأة مكانتها في المحافل الدولية، ويقبل إمبراطور فرنسا يدها، وتسأل كبار الشخصيات العالمية عنها، ويؤخذ رأيها في كبريات

الأمور، ثم حين تضعف يُصرّ ولدها الأمير أن يحملها معه إلى كل مكان وأن يخدمها بيديه، فإذا صعبت عليها الحركة، امتنع هو عنها حتى لو كان ذلك للحج، وإذا كان أبو فراس قد فاض تعبيره عن إجلال الأم شعراً، وجاء تعبير عبدالقادر رعاية وبرّاً، فإن أصل الملمح سوف يبقى، وفروق التعبير لابد أن تراعى.

والمرأة عند الفارس هي رمز الجمال والعشق، وقد ضرب الرجلان بسهم وافر في ذلك المجال سلوكاً وقولاً، كلٌّ على حسب ما أتيح له، فغزليات أبي فراس مازال يتغنى بها الناس بالرغم من مرور أكثر من ألف عام عليها، وتصريحات عبدالقادر نثراً وشعراً وسلوكاً بسطوة الجمال عليه، ذائعة في رسائله وقصائده.

على أن الرجلين كان من قدرهما أن يكونا أميرين، وإن اختلفت طرائق وصولهما إلى الإمارة أو وصول الإمارة إليهما، فأبو فراس ولد في بيت الإمارة، وعاش في مناخ صراعاتها طوال عمره القصير، ورأى مصرع أبيه وهو طفل في الثالثة بسبب الصراع على الإمارة، وتولى هو نفسه الإمارة وهو فتى صغير في منبج، ثم عاد إلى توليها بعد فترة الأسر الشهيرة حين تولى حمص، ثم سعى إلى إمارة أكبر بعد موت سيف الدولة، فكان ذلك السعي في ذاته سبباً لقتله على يد ابن أخته وأعوانه، ومن هنا فإن طيف الإمارة أو شبحها قد غلف حياة أبي فراس القصيرة من المهد إلى اللحد.

أما عبدالقادر فقد كان أبعد ما يكون عن الإمارة، إذ نشأ في بيت علم وتصوف، وفي زمن كان يتولى الإمارة فيه في الجزائر الأتراك أو من ينيبونهم، ثم جاء الفرنسيون، فأطاحوا بالأتراك لكي يحلوا محلهم، أو يتخذوا بعض صنائع لهم، يديرون لهم الأمور، ولم تكن نشأة عبدالقادر ولا محيطه تؤهله ليكون على صلة بالإمارة في مثل هذا المناخ، ولكن الإمارة سعت إليه على نحو ما سنرى، وخلال سنوات إمارته، نجح في أن يجسد مفهومها الخالص حتى يصير مرتبطاً باسمه، فلا تذكر كلمة «الأمير» في الجزائر في العصر الحديث إلا ويرد اسم عبدالقادر ملازما

لـها حتى دون أن يسمى، وهكذا تضيف الإمارة ملمحاً إلى الملامح السابقة التي تجمع بين الرجلين في إطار واحد.

وإذا كانا أميرين، فقد قدر لهما أن يكونا كذلك أسيرين، ولم يقتصر التشابه بينهما على مجرد وقوعهما في الأسر فترة طويلة من الزمن، وإنما يمتد إلى وقوعهما أسيرين خارج ديار العرب والمسلمين ولدى «الفرنجة» بالمعنى العام، أولهما في بلاد الروم، والثاني في بلاد الفرنسيين، ويمتد كذلك إلى معرفة لقدر كل منهما عند آسريه، ومحاورتهم له، ورده عليهم شعراً، وتمسك كل منهما بمبادئه خلال فترة الأسر الطويلة، وسواء أكان الأسر في «سجن خرشنة»، أو في «قصر أمبواز»، أو كان الأسير قد وقع وهو في ساحة الحرب بعد أن نال من الروم، ونالوا منه، وأثخنوه بالجراح، أو كان قد استسلم بعد طول بلاء، وسلَّم فرسه الأسود للفرنسيين، واصطحب معه ضباطه وحاشيته، فسوف يبقى كل منهما في الحالتين يحن إلى بلاده، ويرفض البقاء حيث هو مهما كان الثمن تكريماً، أو يرفض العودة وفكاك الأسر حين يتاح، إلا في إطار اتفاق يضمن لرفاقه نفس ما يتاح له من مزايا، ويبقى في كل الحالات شامخ الرأس، معبراً عن اعتزازه بقيمه ومبادئه وعن معاملة آسره معاملة الند للند، وقد عبر الأسيران عن الفترة التي قضياها في بلاد الأعداء، كلٌّ بما أتيح له من قدرات أدبية، فكانت «روميات» أبي فراس درة القصائد في الشعر القديم، وواحدة من شوامخ التعبير عن النفس الإنسانية في كل اللغات، وكانت كتابات عبدالقادر جلية في الرد على علماء فرنسا الذين أساء بعضهم فهم الإسلام، ومخاطبة الأكاديمية الفرنسية التي اختارته عضواً فيها، والرد على الرسائل التي كانت تصله، تستوضح أسرار التسامح والرقي الذي يتبدى في تصرفاته، والذي تتجلى من خلاله الحضارة الإسلامية في معارض لم تكن معروفة لديهم من قبل.

على أن هذه النقاط الكثيرة من التقارب والتشابه بين تجربة كل من الشخصيتين، والتي تتيح من بعض الزوايا لهما أن يجتمعا في إطار صورة واحدة، لا ينبغي أن تشغلنا في إطار حميا التحمس عن نقاط التباعد بينهما، وهي نقاط تقفز أحياناً أمام

العين، كما يقول الفرنسيون، وأولها بعد المسافة الزمنية والمكانية، فأبو فراس ولد عام ٣٢٠هـ، على حين ولد عبدالقادر عام ١٢٢١هـ، بفارق تسعة قرون بينهما، وهو فارق زمني كبير تتولد عنه فروق كثيرة فيما يحيط بهما من مظاهر الحياة، وألوان العلاقات بين الأفراد والمجتمعات وطرائق التعبير، وموقع الأمة التي ينتميان إليها من القوة أو الضعف والتماسك أو التفكك والهيمنة أو الرضوخ، وهناك فرق كذلك في المكان بين الشام والمغرب الأقصى من حيث الطبيعة المكانية، والعلاقة بالمحور المركزي للخلافة الإسلامية، والعلاقة بمستوى الإنتاج الأدبي في الشعر، وبخاصة إذا أضيف إلى ذلك فرق ما بين القرن الرابع الهجري وهو قمة فتوة اللغة وإبداعها، والقرن الثالث عشر الهجري وهو البوابة الخلفية للعصور الوسطى الذي كانت اللغة تخرج منه منهكة من مماحكات البديعيين وأشعار الألغاز ونظم النحاة، ولم تكن اللغة قد استقبلت بعد رياح التجديد التي ستهبّ عليها في فترة لاحقة، بادئة من الشام ومصر، ومنطلقة بعدها إلى سائر الأرجاء.

ولابد أن يلاحظ أيضاً فرق المساحة الزمنية التي أتيحت لكل من التجربتين المتميزتين، فأبو فراس مات في السابعة والثلاثين، وعبدالقادر مات في السادسة والسبعين، فأتيح لإحدى التجربتين مالم يتح للأخرى من حكمة الشيخوخة وطول الأمد، والبعد عن وهج الإمارة الذي شغل جل حياة التجربة الأولى، وأتيح لها كذلك سعة التجوال، ومن اللافت للنظر أن يجعلها ذلك التجوال تختصر الفاصل المكاني، فيستقر بها المقام في الشام، وعندما تحين لحظة الوفاة يكون مستراح الأمير الأخير قريباً من مستراح الأمير الأول في دمشق الفيحاء، فتتأرجح نقطة الفاصل المكاني بين انتمائها إلى نقاط التقارب أو التباعد.

ولقد تحتاج قضية البُعد الحضاري والأدبي لكل من التجربتين إلى توضيح يضع كل شخصية في موضعها الملائم لها، ومع أن كلتا التجربتين لها جوانب من البعدين الحضاري والأدبي، تتكامل بها كل تجربة في ذاتها، وتستحق من خلالها أن تكون

متميزة في ذاتها، وترتفع بصاحبها إلى مقام الشخصيات المتفردة المؤثرة في مجالها، فإن توزيع نسب هذه الجوانب تختلف من شخصية إلى أخرى اختلاف أهمية الدور الذي قامت به في مجال البعد الحضاري أو البعد الأدبي.

لقد كانت تجربة أبي فراس تجربة أدبية بالدرجة الأولى، وقد ساعدتها صفاته المتميزة في مجال الشجاعة، وتجربته المريرة في الأسر، وظروف العلاقات الإنسانية التي مرت بها حياته، ثم كان انتهاء حياته القصيرة في ذاته ختاماً مأساوياً لهذه التجربة المتوهجة، ومعنى ذلك أن شاعرية أبي فراس هي أنصع مواهبه، وهي أول ما يتبادر إلى الذهن عند ذكر اسمه، وهي التي أحلته محلاً متميزاً في الصفوف الأولى لشعراء العربية في كل العصور، وربما لو لم يكن أبو فراس أميراً، ولو لم يكن أسيراً، لظل شاعراً متميزاً في مجال آخر، وكان سيبرز من خلال نمط من أنماط الحياة التي يمر بها على النحو الذي تشكلت عليه أنماط الشاعرية عند أبي نواس، أو ابن الرومي، أو أبي تمام، أو غيرهم، ومن هنا يصح أن يقال: إن تجربة أبي فراس كانت تمثل موهبة: «الشاعر» أولاً، ثم سيرته ثانياً، وإن أفضل نتائجها تمثل في «النص» الشعري الذي تركه، قبل أن يتمثل في تشكيل «الجماعة» المحيطة به حضارياً، وإن كان قد ساعد كثيراً من الجماعات في عصره وفي العصور التالية على التمتع الفني الحضاري بالمعنى الواسع للمصطلح.

أما تجربة عبدالقادر فهي تختلف عن ذلك قليلاً، فهي تجربة حضارية تسعى إلى التأثير في تشكيل الجماعة المحيطة بها بالدرجة الأولى، وتعينها على ذلك المواهب التي أتيحت لصاحبها بما في ذلك المواهب العلمية والأدبية، فعبد القادر كان يسعى إلى تأسيس الدولة الحديثة في الجزائر، وإلى تنظيم المجتمع على أساس من الاعتزاز بالقيم والمبادىء التي تتشكل منها هوية ذلك المجتمع، وفي مقدمتها القيم الإسلامية والعربية، وإلى إذكاء روح الصلابة والمقاومة والاعتزاز بالقومية، وقد نجح في ذلك نجاحاً كبيراً.

ومن هنا يصح أن يقال إن تجربة عبدالقادر تتمثل في «سيرته» أولاً بما تشتمل عليه من تخطيط وتنفيذ ونجاح وإخفاق، وعلاقته بالجماعة المحيطة به وبلوغه بها أهدافاً

معينة، وما أعانه على ذلك من مواهب في التفكير والتعبير، ويأتي الشعر في إطار هذه المواهب، ومن هنا يصح أن يقال أيضاً إنه لو لم يكن عبدالقادر شاعراً لظل أميراً ناجحاً وقائداً متألقاً، وإن كان الشعر قد أضفى عليه جوانب من التميز، وكشف من أعماق روحه الغنية ما لم يكن ليكشف بغير هذا الفن الجميل.

ويترتب على ذلك الفارق الدقيق بين التجربتين، فرق في طريقة الاقتراب من كل منهما، ومعالجته، فلا ينبغي أن تعالج كلتاهما بمنهج واحد مراعاة لهذا الفارق، مضافاً إليه مواطن الاختلاف التي سبقت الإشارة إليها، وينبغي كذلك تلافي منهج الموازنة التفصيلية بين الشرائح المشتركة المشكلة لكلتا التجربتين، كأن يوازن مثلاً بين الشاعرين والأميرين والأسيرين والفارسين.. إلخ، دون أن يعني ذلك عدم رصد ملمح الاتفاق عندما يعرض، لكنه لا يكون هو الهدف الذي يُسعى إليه، وتُستقصى تفاصيله مراعاة للطبيعة الخاصة بكل تجربة.

ويبقى الاهتداء إلى الملمح الخاص أو المفتاح المميز لكل من التجربتين، وهو عندنا يكمن بالدرجة الأولى في «النص» عند أبي فراس، وفي «السيرة» عند عبدالقادر، دون أن يعني ذلك استبعاد العناصر الأخرى في كلتا التجربتين أو التقليل من أهميتها، ولكنه يعني أننا سنبدأ من هذا «المفتاح» في كل تجربة لاستكشاف ملامح التميز الأخرى من الشخصية.

ما معنى أن يكون البدء بالنص في شخصية أبي فراس، وبالسيرة في شخصية عبدالقادر؟ معناه تغليب منهج قراءة الشعر في الأولى، ومنهج قراءة التاريخ في الثانية، وتغليب منهج ما، لا يعني إقصاء سواه، ولكن يعني رؤيته من خلالها، وفي منهج «النص» يتم الإصغاء إلى الصوت المنفرد للشاعر، ويتم من خلاله الدخول إلى عالم النص باعتباره عاملاً موازناً، له مقوماته الخاصة به، وفي «منهج» السيرة يتم الاعتناء بالصوت الجماعي الذي يمثل البطل قمته وقائد حركته، ويتم الاعتناء بالصدى الذي يحدث بين القائد والجماعة، وعلى هذا الأساس سوف يتشكل المنهج الخاص بالوقوف أمام كل من الشخصيتين.

وربما كان منهج قراءة النص الذي سوف يتبع هنا مع أبي فراس خاصة في حاجة إلى بعض الإشارات التوضيحية قبل الدخول إلى رحاب أبي فراس، فالتركيز على قراءة النص هنا يمثل محاولة لإحداث توازن بين الاهتمام بالسيرة والاهتمام بالنص في حياة هذا الشاعر العربي الكبير.

والواقع أن تاريخ الأدب العربي، وتاريخ الشعر على نحو خاص، مارسا ألواناً متنوعة من التوازنات والاختلالات بين السيرة والنص، فأحياناً ما تمر سيرة شاعر ما دون أن تثير كثيراً من الجدل أو الغرابة، فينصرف جل الاهتمام إلى النص، وربما إلى الملابسات التاريخية المحيطة بالنص، دون أن تكون حياة الشاعر نفسها مثاراً للغرابة أو الجدل، وقد تكون حياة شاعر كالبحتري مثالاً لذلك النمط، وهناك شعراء آخرون تكون سيرتهم من الطرافة أو الغرابة، ويكون شعرهم من القوة بحيث يشغلون الناس بالجانبين معاً كما كان الشأن عند المتنبي الذي أثار اهتمام أنصاره وخصومه بنصه وسيرته.

وقد تطغى سيرة الشاعر على بعض جوانب النص، فيتمسك الناس بهيكل السيرة الذي ارتضوه، وقد يتسامحون في نسبة النصوص إليها، بالإضافة أو الإسقاط كما كان الشأن في شخصية مجنون ليلى، وبعض العشاق العذريين، أو في الجانب الأسطوري من أبي نواس، وعنترة، وحالة أبي فراس تندرج في السيرة التي تلفت النظر بغرابتها وطرافتها، فيكاد يعلو صوتها على النص، لكن دون أن يصل ذلك إلى درجة التسامح في إضافة النصوص، أو اختلاق بعضها على طريقة شعراء العذريين.

وواحد من علائم جاذبية السيرة، صلاحيتها لتتخذ في ذاتها وبمعزل عن نصوصها، منطلقاً لرواية خيالية، كما كان الشأن في رواية «فارس بني حمدان» التي كتبها علي الجارم عن حياة أبي فراس، ولا يعني ذلك أن نصوص أبي فراس خلت من

عناية الدارسين، ولكنه يعني أن جاذبية «السيرة» كانت غالباً هناك تغازل دارسي النصوص، فما أن يبدأ الدارس في التعرض لجماليات نص عن الأسر، حتى تنهمر الأسئلة عن عدد مرات الأسر، وأماكنه، وطرائق الإفلات منه، ومراسلات سيف الدولة، وسعي الوشاة، ومعاملة الأسير، وقد ينطمر تحت سيل الأسئلة بعض ملامح الجمال التي كانت تستحق أن تُصغي إلها الأذن، وتتأمل فيها العين وقتاً أطول، وذلك ما حاولناه في ذلك البحث، انطلاقاً من قناعتنا بكفاية كثير من الإجابات الجيدة التي قدمت عن الأسئلة المطروحة من ناحية، وبغزارة تلك الأسئلة التي طرحت حول «السيرة» من ناحية ثانية، وسنحاول من جانبنا أن نخفض ما يثار من تلك الأسئلة إلى حده الأدنى، وأن ننحاز إلى الفضول الجمالي أكثر من الفضول التاريخي، ويبقى أخيراً أن نتساءل حول لون التأمل الجمالي في النص الذي نميل إليه هنا؟ فلقد أصبح الجمال علماً، وتسعى تطبيقاته في النقد الأدبي وقراءة النصوص أن تكون علماً كذلك، ومن هنا فقد ارتبطت كثير من ألوان التأمل الجمالي وقراءة النصوص في النقد العربي الحديث، بشبكة من «الضوابط» العلمية، تنطلق غالباً من نظريات غربية في قراءة النص، وتسعى إلى قياس الظاهرة الجمالية على أسس تحاول أن تكون موضوعية، ولا شك في أهمية هذا الاتجاه وجدواه، وفي سلامة الأسس التي يقوم عليها، وفي النتائج الطيبة التي أحدثها في مجال بناء النص، وتذوقه، وربطه بالظواهر المعرفية الأخرى، لكن من واجبنا أن نلاحظ أيضاً أن كثيراً من صور تطبيقه في النقد الأدبي العربي الحديث، اتسمت بالجفاف، من خلال التركيز على الوسائل أكثر من الغايات، بما يتطلبه من إلقاء شبكة من الجداول والرموز والمصطلحات فوق النص، انطلاقاً من كونها ساعدت في الكشف عن أسرار حركة النص في أجناس أخرى أو آداب أخرى، ويحزنني أن أقول إن كثيراً من نتائج هذه العمليات «المحبوكة» تبدو وكأنها قتل للنص، وتجفيف كامل للرواء الأدبي فيه، وإنتاج نص نقدي يخلو بدوره من كثير من الملامح الضرورية التي يتوقع قارىء الأدب أن يجدها في الكتابة التي تهتم بالأدب، والنتيجة الطبيعية تتمثل في مزيد من

الانصراف عن قراءة النص الأدبي أو التفسيرات الجمالية المتصلة به.

ولقد آثرت هنا أن أختار لوناً من التأمل الجمالي الذي يستفيد من موضوعية علم الجمال وعلوم اللغة الحديثة، دون أن يبتعد عن «العذوبة الغنائية» التي يمكن أن يمنحها النص الشعري لمن يحسن الإصغاء إليه، ولم يكن من همي أن أضع للقارىء جداول ورسومات بيانية وإحصاءات يتعثر فيها، أو أن استعرض أمامه ما يتوافر لديّ من مصطلحات النقد المترجمة أو المعربة، ومن أسماء النقاد وأصحاب النظريات، فقد كان هدفي أكثر تواضعاً يتمثل في أن أساعد القارىء للنص في أن يقترب من جاذبيته، فإذا ما تحقق ذلك، تركته لجاذبية النص، فربما استطاع أن يصل إلى جوانب من أسرار جماله، لا أستطيع أنا ولا جداولي وإحصاءاتي ومصطلحاتي أن تصل إليه، وأعتقد أنني عندما جربت هذا المنهج أحسست بالاقتراب من منابع ألوان من المتعة الجمالية، آمل أن يكون بمقدوري أن أساعد قارئي على الاقتراب منها.

✱✱✱✱

المناقشات

رئيس الجلسة:

شكـرا جـزيلا للدكتـور أحمد درويش على هذه الدعوة الصادقة التي نتلمس فيها – حقيقة – وشائج القربى ووسيلة التلمس الوجودي حين نتعامل مع القصيدة الشعرية وقد كان ذلك جلياً جداً فيما كتبه الأستاذ الدكتور، وكان قد أعطى ما يستحق لهذا الموضوع، فأرجو أن تكون المناقشة أفيد وأدسم في هذه الأصبوحة. أقترح الآن على المشاركين الكرام أن نأخذ نصف ساعة للأسئلة ونصف ساعة لمحاولة الإجابة وإن كنت أعتقد بأنا لانجيب إجابة موضحة أو إجابة دقيقة، ولكن المفروض هو إثارة الأسئلة وإثراء الموضوع. وتسهيلاً لهذه المهمة أرجو من الأساتذة والأدباء الكرام أن يوافونا بالأسماء حتى نستطيع أن نعطي الكلمة لكل من يطلبها، مع الرجاء بوجوب الالتزام بالوقت وطرح القضايا طرحاً موضوعياً دقيقاً ومحدداً، وأرجو أن يكون الوقت دقيقة لكل تدخل، وقد وصلني طلب من الأستاذ الفاضل الدكتور صلاح نيازي حيث طلب تعقيبا، فليتفضل مشكوراً.

الدكتور صلاح نيازي:

بودي أن أعقب كثيراً على أشياء كثيرة وردت، وفيها من العموميات وبعض الجمل الخطابية والمنبرية، ولكن في دقيقة لا يمكن لي، ولا يمكن أن نختصر هذه الأفكار، لذلك أعتذر .

رئيس الجلسة:

أستاذنا الفاضل يمكن أن نضيف دقيقة أخرى، ويمكن لأستاذنا الفاضل أن يأخذ دقيقتين .

الدكتور صلاح نيازي:

على أية حال وردت كلمة (الصورة) في التقديم، وهذه الكلمة في الكتابات العربية الحديثة على أساس أنها جاءت ترجمة من الإنجليزية وهي (imig). الجرجاني استعمل بالإضافة إلى الصورة، (الهيئة) أو (الكيفية)، وهناك كتاب انجليزي شهير تدرس فيه (اسباكن) مسرحيات شكسبير بتفصيل تام ومؤكد أن (imig) لا تعني (الصورة) قط، وإنما تعني المجاز أو (الكيفية) أو (الهيئة)، لذلك فالمدرسة التي ظهرت في أوائل القرن الماضي التي تسمى باللغة العربية مدرسة (الصوريين) «إزراباوند» و«ت.س إليوت»، هي في الحقيقة ليست مدرسة (صوريين)

وإنما هي مدرسة (المجازات) حسبما أعتقد، لكن يبدو لي أن الدكتور المحاضر الأول يقسم الشعر إلى الحماسة أو الغزل والحماسة . الشعر لا يقسم لأن حياة الشاعر نسيج متداخل ويجب أن لا يُقرأ أو ما يجب (عفوا لهذه الكلمة الديكتاتورية الصعبة) أقصد يقرأ على أنه نسيج متداخل. لأضرب مثلا، إن قصائد نزار قباني السياسية تتداخل مع قصائده التي تنذر بالغزل الفاشل . بمعنى آخر كان إذا ما غازل امرأة وفشل بعدها مباشرة يكتب قصيدة سياسية، فإذا عزلت هذه القصائد السياسية عن الغزل سوف أخون حياة الشاعر. يجب دراسة الشاعر ككتلة واحدة أيضاً، والشعر. ككتلة واحدة. بعدئذ هناك ناحيتان مهمتان في دراسة أية بابه بدلا عن الدائرة في الشعر، الذي يكثر من ألفاظ الحماسة لايعني أنه متحمس دائما، وهو كالمحاسب الذي تمر من تحته الصكوك والفلوس ولكنه قد يكون فقيراً. هناك علاقة مباشرة بين حياة الشاعر والفترات التي يمر بها والكلمات التي يستخدمها. أضرب مثلاً، في مسرحية (الملك جون) شكسبير يصف طفلا يموت، والنقاد الانجليز يعتقدون أن هذا ضعف في شعر شكسبير لأنه التجأ إلى الميوعة، وحينما نقرأ حياة شكسبير نكتشف أن ولده هو قد مات أثناء كتابته المسرحية فظهر فيها ذلك.

الدكتور الأول لم يدرس حياة الحمداني بتفصيل السيرة الذاتية له حتى يستطيع أن يستشف عن دلالات. الشيء الآخر وأتصوره مهماً – وبما أنني غريب وضيف تحملوني – ليس كل شاعر قديماً عظيماً، لماذا ننظر إليه على أنه شيء لايأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه؟. الصورة التي أعجب بها المحاضر «جيشان على الرأس»، صورة منفرة ويابسة وتافهة حقيقة. لأن هذه الصورة فوق الرأس لاتشعر بها الحواس وكان على الحمداني أن ينتقل إلى الشعور الباطني، لأنني إذا كنت أصلع – وأنا أصلع – وهذا شعور داخلي لأنني لا أشمه ولا ألمسه، وهناك مثلا الحرب، يجب على الشاعر حينما ينتقل من توصيف الحرب بحاسة الذوق يجب أن يكون هناك مبرر لهذا الانتقال.

رئيس الجلسة:

عفوا أستاذنا الفاضل، الوقت انتهى، لكن لك أن تكمل الفكرة وبسرعة رجاء.

الدكتور صلاح نيازي

للأسف استمعت للدكتور محمد القاضي وبحثه دقيق جداً لولا المقدمة، وكأن المداخلة كتبها شخصان، شخص مجامل في البداية، وهذا شيء كريه في الندوات العلمية، ثم يأتي النقد النزيه الودود، وتهنئتي على القسم الثاني من المداخلة.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا أستاذنا الفاضل. الكلمة للدكتور وهب رومية.

الدكتور وهب رومية

وأنا بدوري سأبدأ من حيث انتهى الأخ الذي تحدث منذ هنيهة، وأنا أيضا بدوري أحيي الدكتور القاضي على الجهد الذي بذله فيما كتب ولكن لي عليه ملاحظتين اثنتين . أما أولاهما فتتصل بالتناقض الذي وقع فيه الباحث أو المعقب، فقد أخذ أو أنكر على صاحب البحث مفهومه للشعر حين جعل الشعر مرآة للذات وللمجتمع، ولكنه لم يلبث أن وضع لنفسه منهجاً استخدم فيه أو اعتمد فيه على الأصل الاستعاري، وحين راح يحلل شعر أبي فراس وفق هذا المنهج، انتهى إلى أن شعر هذا الشاعر إنما هوتعبير عن الذات الفردية وعن ذات الجماعة، إذن فأي فرق في النتائج بين الباحث والمعقب؟ هذا أمر أو هذه ملاحظة، والملاحظة الثانية هو هذا النقد الخارجي الذي كان الدكتور القاضي يقدم أو يتلجلج في إبدائه، فهو كما نقول: كلمات يتنفس فيها الضوء دون أن ينبلج ... نقد خارجي محض يريد من خلاله أن يتهم الباحث وأن يكرَّ على اتهامه ويبطله، وهذا أمر غريب لقد حمَّل المعقبُ الباحث مسؤولية ضخمة حين جعله مسؤولاً عن الوزر الذي أصاب العرب جميعاً في بنيتهم العقلية وفي تاريخهم وهذا أمر غريب جداً، ثمة يا أخي العزيز فرق كبير بين الانطباع والعلم، وبين النقد من الداخل والنقد من الخارج، وأما الدكتور علي عشري زايد فلي عليه ملاحظتان – إذا سمحت – الملاحظة الأولى تتصل بمفهوم الحوار. هذه التقنية التي يقول عنها الباحث إن أبا فراس استعارها من المسرح، وفي ظني أن مثل هذا الحكم يغفل البعد التاريخي للأشياء، فنظرة واحدة نلقيها على تاريخ الفنون ونشأتها وانقسامها تبين بوضوح أن الفنون حين نشأت، نشأت نشأةً نفعية، ثم انقسمت إلى فنون جميلة وفنون عملية، ثم انقسمت الفنون الجميلة حتى وصلنا إلى ما وصلنا إليه، والحوار في أصله هو جزء أو تقنية أساسية من تقنيات الشعر العربي القديم سواء في فن الخمرية عند الأعشى أو فن الخمرية عند أبي نواس أو في غزل عمر بن أبي ربيعة، والملاحظة الثانية لقد تحدث طويلا عن الصورة وهوحديث طيب دون شك، ولكنني أعتقد أن الوظيفة الأولى أو الجوهرية للصورة ولا سيما في الشعر الذاتي تتلخص في تحويل المعنى الذهني الإدراكي، إلى إحساس عاطفي وجداني قادر على القيام بوظيفة العدوى النفسية، وهذا ما لم نجده. وأنهي كلامي بتحيتي للدكتور أحمد درويش على هذا العرض الطيب المشرق

البديع وعلى هذا الاحتراز العلمي الدقيق حين لم يسو بين لحظتين تاريخيتين متباعدتين بينهما قرابة ألف عام من الزمن، وشكرا .

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور وهب، والكلمة مباشرة للدكتور يوسف بكار، مع رجاء الالتزام بالوقت حتى نتمكن من إعطاء الكلمة لكل الزملاء ..... فليتفضل مشكوراً

الدكتور يوسف بكار:

شكرا... أولا: أحيي صديقي الدكتور أحمد درويش على موقفه النقدي المعتدل من بعض زمر النقاد المحدثين الذين يشرِّقون غرباً دون وعي، وهوخريج جامعة السوربون، ثانيا: أشكر الدكتور محمد القاضي على تعقيبه الموضوعي الذي غالبا ما نفتقده في مثل هذه الندوات، لكنني كنت أود لو اكتفى بالتعقيب وأجل دراسته إلى موقع آخر، وأما الملاحظة الثالثة: فمع الأستاذ الجليل الدكتور علي عشري زايد، وأنا أشكره أولا لأنه أعادنا إلى البلاغة العربية القديمة في تناول الصورة وهو ما تعارف عليه النقاد بالصورة البيانية التي جزأها إلى صور كثيرة ـ التشبيهية، والاستعارية، والتشخيصية، والكنائية، وأحب أن أقف معه عند الصورة التشخيصية وأقول له بدءا إن مصطلح التشخيص ليس موجوداً في المعجمات العربية القديمة، وعرفه العرب ليس بهذا الاسم وإضافة إلى ما تفضل وقال: لقد عرفوه في الاستعارة المكنية وفي مصطلح نصُّوا عليه بالاسم هو (التوسع في اللغة) هذا هو التوسع في اللغة يقابله في النقد الحديث ما يعرف (بالانحراف الأسلوبي) أو (الانزياح الأسلوبي) وتحدث عنه ابن الأثير طويلاً كما تحدث القاضي الجرجاني وعبدالقاهر الجرجاني فيما سماه الاستعارة المفيدة. شكرا .

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور بكار، والكلمة الآن للدكتور أحمد سليم الحمصي.

الدكتور أحمد سليم الحمصي

بسم الله الرحمن الرحيم . السلام عليكم . سيدي الرئيس، أيها الإخوة والأخوات مداخلتي لغوية، فأنا أحب اللغة العربية وأقدسها لأنها لغة القرآن العظيم، لذلك يمزق سمعي الأخطاء اللغوية والأخطاء الشائعة والتراكيب الضعيفة، والتزاما بالوقت سأعدد فقط خطأين وردا في بحث كل من الدكتور الداية، والدكتور زايد .

نحن نعرف جميعا أن مجمع اللغة في القاهرة أجاز قسمًا من الأخطاء الشائعة كنوايا بدلاً من (نيات)، و(لعب دوراً) بدلا من (أداه)، و(كافة الأدباء) بدلا من (الأدباء كافة) و(نفس الرجل) بدلا من (الرجل نفسه) و(ثنايا الكتاب) بدلا من (تضاعيفه) و(يحتاج الشيء) بدلا من (يحتاج إليه) (في الوقت ذاته) بدلا من (الوقت نفسه أو عينه) و(سواء أكان النص شعرا أم نثرا) بدلا من (سواء أشعراً كان النص أم نثرا) وقد جاءت هذا التعابير كلها في الكتاب، كتاب البحوث أعني، وكان أولى بأدبائنا الكبار ألا يسوغوا لأنفسهم أن يتركوا فصيح العربية ليستعملوا الأخطاء الشائعة وإن أجازها مجمع اللغة، أما الخطأ الأول بالنسبة إلى الدكتور الداية، فقد قال في الصفحة الخامسة والسبعين «نستطيع القول بأن» وهذا خطأ أكاد أسمعه على ألسن كثير من أدبائنا وكتّابنا، وفعل القول كما تعلمون أيها السادة فعل إذا كان بمعنى الكلام وأتت بعده إن لا بد أن تكون مكسورة الهمز من غير أن تتصل بالباء، بسم الله الرحمن الرحيم قال: إني عبد الله، فلا يجوز أن نقول (قال أن) و(قال بأن). الخطأ الثاني، قال في الصفحة السادسة والثمانين (وهنا لم نتتبع أسماء العلم في الأماكن) والصواب (الأسماء الأعلام) وقد راجعت كتب العلماء جميعا تقريبا ولم أجد في كتاب منها ما يسمى (اسم العلم) أو (أسماء العلم) لكنه (الاسم العلم، الأسماء الأعلام)، وإذا أردتم أن تسمعوا شيئا من هذا، جاء في كتاب الزبيدي (الواضح في علم العربية) باب جمع الأسماء الأعلام «إذا جمعت اسماً علماً فإن شئت جمعته بالواو والنون» وجاء في كتاب ابن يعيش في شرح المفصل للزمخشري «اعلم أنك إذا ثنيت الاسم العلم ينكَّر» وقال ابن مالك صاحب الألفية في كتابه (تيسير الفوائد) باب الاسم العلم. أما الخطآن الآخران للدكتور زايد، فالأول منهما جاء في الصفحة الحادية عشرة بعد المئة في قوله «تأثير على مفهوم» وهذا خطأ آخر أيضاً يشيع على ألسن كتابنا وأدبائنا مع الأسف. يقولون: «أثر على الشيء» وهو «أثر في الشيء» قال لسان العرب: «أثر في الشيء ترك فيه أثراً» وأما الخطأ الثاني فجاء في الصفحة العاشرة بعد المئة وفي قوله: يعطي الباحث (حرية أكبر) وكان على الأديب والكاتب المحترم أن يقول: يعطي الباحث (حرية كبرى) لأن أكبرجاء نعتا لحرية وأكبر مذكر وحرية مؤنث، فإما أن يقول (حرية كبرى) وإما أن يقول (تحررا أكبر) وإما أن يقول (حرية تكون أكبر)، والسلام عليكم .

رئيس الجلسة:

شكراً د. حمصي، الدكتور عبدالكريم الشريف تفضل.

الدكتور عبد الكريم الشريف:

بسم الله الرحمن الرحيم. الشعر قوامه الكلمات أي اللغة تشكيلاً ودلالة، وعلى هذا المنزع سارت البحوث التي سمعنا مقتطفات منها، وإن كنت لضيق الوقت أكتفي بالإشادة بالدعوة إلى قراءة جمالية لشعرائنا والتي دعا إليها الدكتور أحمد درويش، فلهذه العجالة أتوقف عند هذا لأتناول النقطة الثانية بوقت أكبر وهي أن الدلالة اللغوية مرتبطة أصلا بالمتخيَّل أي أن اللغة تحمل جينات دلالية مرتبطة بالمعاني الفجرية لها، أي دلالاتها الأولى التي صدرت عنها في المتخيَّل الذهني، ولم أجد في هذه الدراسات جميعاً ربطاً بين المتخيل الذهني أو الأبنية الأنثروبولوجية للمتخيَّل قبله التي تحدث عنها جيلبر ديرون في كتابه (الأبنية الأنثروبولوجية) والتي تحدث عنها قبله عبد القاهر الجرجاني عندما قال: «مواقع الألفاظ في الكلام أو في النحو هي مواقع المعاني في النفوس الدالة عليها»، وبقينا عند استخدام اللغة أو النظر إلى اللغة في انقطاعها عن تلك الدلالات التي قد تكون منسية في بعض الأحيان، ومن مهام الدراسات أن تقوم بعملية الوصل بين المعاني الفجرية المنسية في اللغة وبين استخداماتها عند الشعراء لأن الشاعر يرجع إلى الينابيع الأصلية والبدئية للغة ويستقي منها. وشكرا.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا، لقد وصلني إشعار من الأستاذ عبد العزيز السريع بوجوب الإسراع لأن الوقت يحاصرنا، فلهذا أرجو من الأدباء الكرام الاختصار قدر المستطاع، وهناك ملاحظة جميلة ذكرها الأستاذ عبدالعزيز بإمكانية أن يقدم المتدخلون الكرام تعليقاتهم وآراءهم مكتوبة، وستضاف إلى الكتاب الذي سيصدر مستقبلاً وسيتضمن ما ورد في الندوة من محاضرات وتعقيبات ومناقشات. والكلمة الآن للدكتور علي الباز.

الدكتور علي الباز:

سأختصر، ولكني أطلب الأمان من الأساتذة النقاد وأبدي إعجابي بما قاله الأستاذ الدكتور أحمد درويش عن القراءة الجمالية للنص، فأنا – كشاعر – وأعتقد أنني أعبر بذلك

عن الإخوة الشعراء – أحيانا أحس بأن هذا النقد التشريحي صعب علينا وأحيانا أشعر أنه لوعاد أبوفراس ورأى هذه المعارك النقدية التشريحية، وهذه المصطلحات والجداول كما قال أستاذنا الدكتور أحمد درويش لأعلن اعتزاله للشعر، ولذلك فأنا أحيي الدكتور درويش، وأطلب من الإخوة أن يحاولوا في نقدهم أن يمزجوا بين الروح وبين الجسد فالروح والشاعر والقصيدة تحتاج منكم إلى رؤية جمالية قبل أن تشرحونا تشريحا، شكرا جزيلا.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا، والآن الدكتور تركي رابح.

الدكتور تركي رابح:

بسم الله الرحمن الرحيم. أنا عندي ملاحظة فقط، وهي ملاحظة عامة . لا تتعلق بما قيل في هذه الندوة. أقول للسادة الكرام الحاضرين بأن الأمير عبد القادر ليس أميراً بالوراثة وإنما هو أمير جهاد، فالجزائر لم تعرف في حياتها نظام الملكية، ليس في الجزائر ملوك ولا أمراء، وإنما عندما نقول الأمير عبد القادر فلأنه بويع على أساس أن يقوم بالجهاد ضد الاحتلال الفرنسي للجزائر، هذه ملاحظة أولى، الملاحظة الثانية: الأمير عبد القادر كما تعلمون ليس شاعراً فقط، ولكنه عالم وسياسي ومتصوف وصاحب نظرة في التصوف، فدرس وعلق على فتوحات ابن العربي، فعندما نتناوله نغفل هذا الجانب العلمي والتربوي والتدقيق فيه، وشكرا .

رئيس الجلسة:

شكرا أستاذنا الفاضل، ونحن سنستفيد إن شاء الله في جلسات الغد وبعد غد عندما نتحدث عن الأمير عبد القادر. الدكتور محمد قاسم له الكلمة .

الدكتور محمد قاسم:

لي ملاحظات على كلمة الدكتور فايز الداية سأختصرها فيما يأتي. أولا: القسم الأول من البحث تنظيري، تشم منه رائحة الترجمة وتبدو فيه أدوات التعبير مقصِّرة عن

الإحاطة بالفكرة أو عاجزة عن تحقيق التواصل المطلوب بين الباحث والقارىء. أقول هذا لأنه يسعى بمنهجه إلى أن يكون عربي الأداة والرؤية وقادرا على التواصل مع أطراف المعادلة، وفي رأيي أن الباحث أخفق مرارا في تحقيق هذه الأهداف. ثانيا: البحث في الدوائر الدلالية من البحوث المتقدمة في علم الدلالة وهذا المصطلح جديد على مثقفينا الذين لم يستطع النقاد والباحثون المجددون إقناعهم بأهمية العلوم اللسانية الحديثة إلى الآن، لهذا كان من المفيد تأصيل هذا المصطلح وتقريبه من أذهانهم بمقارنته بمصطلح الدائرة العروضية وإظهار وجوه التشابه بينهما.

أعتقد أن الباحث كان مقصرا أيضا في شرح وتعريف مصطلحات أخرى مثل المساحة الدلالية، والمفاتيح الدلالية، والبؤر الدلالية وغيرها. لقد كثف الباحث تعريفاتها، هذا إن فعل – فبقي القارئ الذي يتلمس طريقه إلى علم الدلالة ضائعا لايهتدي إلى سواء السبيل إلا بشق الأنفس، وأنا أقترح على الباحث أن ينطلق من مسلمة مفادها إن المتمكنين من علم الدلالة من القراء هم قلة، وإن المستخفين بها السواد الأعظم من المتعلمين العرب وعلم اللسانيات الحديثة عند أكثر هؤلاء ضرب من الترف الفكري أو محاولة للتخريب، فلهذا يجب أن نبذل جهودا جبارة من أجل تبسيط الكتابة وتشريح المصطلحات لإقناع هؤلاء بمدى الفائدة التي تقدمها الدراسات اللسانية لتراثنا ولمثقفينا، وقبل كل ذلك على الباحث المجدد أن يتخلص من سيطرة الترجمة ليكتب بلسان عربي مبين، فقد رأيتك تتكلم العربية بفصاحة عندما قدمت البحث، أما البحث فيشكو أحيانا من سيطرة الترجمة وخاصة في القسم المتعلق بالتنظير. أكتفي بهذه الملاحظة .

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور قاسم، الدكتور محمد فتوح أحمد، فليتفضل.

الدكتور محمد فتوح أحمد:

بسم الله الرحمن الرحيم. صبحكم الله بالخير، لي ثلاث كليمات أولاها: موجهة إلى الأخ الدكتور فايز الداية الذي يمتعنا في كل الأحوال بلغة شارحة بعيدة عن كزازة الجفاف العلمي وقريبة من اللغة الشعرية وما أظنه إلا شاعرا، لكن لي ملاحظة وحيدة وهي تتعلق

بكثرة المصطلحات والتقسيمات ما بين ومضة دلالية، وحزمة دلالية، وبؤرة دلالية، ودلالة دلالية حتى كادت هذه التقسيمات يُنسي بعضها بعضا فإذا ما وصل إلى عملية التحليل الفني التي هي صلب البحث رأيناه يكتفي بمجرد ملء هذه الخانات بنماذج كانت محتاجة إلى تحليله الفني الفذ الذي نعرفه كثيرا به، ثاني كليمة، موجهة إلى الأخ الأستاذ الدكتور علي عشري زايد الذي أمتعنا ببحثه اليوم وهي أنني ألاحظ قدرا من التوسع في مفهوم الصورة حتى تحول التعبير المباشر أحيانا إلى صورة فنية، وحتى تحول التكرار إلى صورة فنية، وحتى أطلق عليه ما يسمى بالصورة التشكيلية، وجرده من الوظيفة الدلالية مع أن للتكرار – كما يعلم هوأكثر مني – وظيفة إيقاعية كما أن له وظيفة دلالية. ثالث الكليمات إلى الأخ الدكتور أحمد درويش الذي أحمد له بحثه وتلخيصه الممتع لكتابه اليوم. وهي أنني أذكر مقولة للأخطل حينما سُئل عن سر إعجابه بالنابغة فقال: لأنه مثلي يجيد نعت الملوك، فالجمع بين الأميرين كأنما هويلمح إلى تشابه الحياتين، إلى أي حد يمكن أن تكون ملامح الحياة منعكسة في الوثيقة الفنية حتى نفترض أنك في صحبة الأميرين ما دامت حياتهما يشبه بعضها بعضا كما افترضت في بحثك الذي استمعنا إليه اليوم، وشكرا للمنصة، وشكرا للحضور.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور فتوح . د.هيا الدرهم.. تفضلي.

الدكتورة هيا الدرهم:

السلام عليكم ورحمة الله، أنا أشكر الإخوة الأساتذة الأجلاء الذين أمتعونا بأبحاثهم جميعا، وملاحظاتي أسردها على بحث الأستاذ الدكتور علي عشري زايد، وهي ثلاث ملاحظات في أولها: كنا نتمنى لو أفاض الدارس في تحليله للصورة الفنية في شعر أبي فراس حتى تشمل تحليل التركيب في جمل الصور الاستعارية والتشبيهية وأثر ذلك التركيب في تقديم المعنى الخاص الذي تشكله الصورة وذاك هو لب النظر في هذه الإبداعات وهي قبلُ لب عمل الشاعر، غير أن الدراسة توقفت عند استحضار أنماط من الصور والإشارة إلى مصدر الصورة وأشكالها دون التركيز على الموقف الخاص الذي قدمته هذه الصور. الإشارة الثانية هي القيمة الفنية الخاصة التي تقدمها الصورة الفنية بكل أشكالها ولماذا يلجأ إليها

الشاعر إن لم تقدم المعنى في هيئته الخاصة هذه، لا ننتظر تفصيلاً في أشكال الصورة في إبداعات الشعراء ولكن القيمة في إضافتها وخلقها، ولا يمكن أن تقدمه أي صورة فنية أخرى، والصورة الحوارية مثلا التي أشار إليها تفصيليا في هذا البحث كنا نود أن نستمع إلى الإضافة التي قدمتها هذه الصورة الحوارية على الموقف الخاص وتشكيلها له بهذه القصيدة، الإشارة الثالثة: هي رغبتنا في اتخاذ قصيدة واحدة مثالا على تجانس أو تكاتف مجموعة الصور الفنية خلالها في تقديم موقفها الذي تبنته خاصة أن الباحث له الدراسات خصصت لبناء القصيدة، والإشارة الأخيرة استخدام الشاعر للأسلوب التكراري في تأليف الصورة التشكيلية كما أطلق عليها خلال قصيدته وقوله إن التكرار في قصيدته الرثائية لأمه افتقد بواسطته النبض الشعوري الحار الذي نجده في قصائده المخاطبة لأمه في أسره، لعل التكرار هنا قد قام وحده بتجسيد وحدة الألم الذي حاصر الشاعر حين بلغه نبأ وفاة أمه وهوما زال في الأسر، مع الشكر للجميع.

رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً، والكلمة للدكتور ياسين الأيوبي:

الدكتور ياسين الأيوبي:

إنهما اشارتان: واحدة للباحث الدكتور فايز الداية، والثانية للباحثين الأخيرين معاً. وهو نقد في إطار التقديم لا في المحتوى. لقد صرف الباحث أكثر من نصف الوقت على شرح المفاهيم العامة التي انطلق منها البحث وتابعها وطبقها في دراسته وكانت خيبة أولية في عدم التشبع من معرفة ما ضمه شعر أبي فراس في المنهج الدلالي، وما هي إلا دقائق حتى انتهى الوقت، ولم نكد نمسك ببداية الخيط ونتحسس شيئاً من الشعر الدلالي لدى الشاعر، فنتساءل لماذا التلخيص إن لم يكن هناك ما يمثل خيوطا ومشاهد دالة وإن قليلة محصورة؟ ولئن أجُبنا بأن البحث المنشور يفي بالغرض وما عليك إلا القراءة والتأمل، أجبت إن القصد من تقديم البحوث في هذه المناسبات تسليط الأضواء على أبرز نقاط البحث لتبقى ماثلة في الذاكرة كنت أنتظر الوقوف في هذه العجالة عند مثال شعري أو قصيدة وإجراء الدراسة الدلالية عليها والخروج بالنظرة النقدية المرجوة والموصلة إلى سياق نظري تطبيقي، وأرى أن يتخذ الباحث نهجا مدروسا وخاصة في تقديم أبحاث كهذه

تقوم على تعريف سريع لمنهجه ورؤيته لا تتجاوز الدقائق الثلاث، والدخول مباشرة في حقل الدلالة أو الدلالة والإشارات التي انطوى عليها شعر الحمداني، فنفيد ونتذوق ونفوز بمعلومات هامة سواء قرأنا البحث أم لم نقرأه، فما يُسمع ويُتلقى في مجلس عام كهذا أبقى وأرسخ في الذاكرة وله مني خالص الوعد بقراءة البحث المهم جدا، أما الإشارة الثانية فهي إعجابي ببحث الدكتور أحمد وبتلخيصه المشوق وبجعلنا نستمع إليه بحاسة تمتعية وتذوقية، وأقول للدكتور زايد بأن هناك الاستعارة التخييلية التي هي أفضل من الاستعارة المكنية والعرب قد استخدموها ولدينا في تراثنا الكثير من هذا القبيل، وشكرا .

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلاً وأرجو من القاعة الهدوء.. الدكتور محمد شاهين تفضل.

الدكتور محمد شاهين:

النقطة الأولى: حول المصطلح في بحث علي عشري زايد، وفي اعتقادي أن أحد أسباب عدم الوضوح هواعتماد الباحث على الترجمة العربية للمصدر الإنكليزي الذي اقتبس منه، فهو مثلاً يقتبس (سيد لويس) في صفحة ١١٠ ويقول: و«لكنها توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية» هذه الكلمة ليست خاطئة مضللة بل خاطئة مئة بالمئة نطقاً، ربما يقصد المترجم – ليس الباحث – نطقاً مطابقاً محاكياً إلى آخر ذلك. تطورت الصورة أصلاً لتكون انعكاسا متقنا للحقيقة الخارجية ولتنهض بالصورة من مراحلها الأولى عندما كانت انعكاساً يحاكي الواقع كما هو، ولو اعتمد الباحث على المصدر الأصلي دون وساطة الترجمة لربما تمكن من استيعاب مصطلح (سيد لويس) الذي ورد ذكره كثيرا، ولا أعتقد أن سيد لويس نفسه كان متشعبا أو كان مضطرباً لأن المعروف عن الناقد الوضوح والسلاسة فيما يكتب ويقول، ودعني ألخص بسرعة يقول (لويس): إن معنى الصورة منذ القرن الثالث عشر إلى السادس عشر أو إلى بداية السابع عشر – وليس الثامن عشر كما ورد – كان محصوراً في الشكل الفيزيائي، ومن أجل ألا أضع نفسي في الترجمة أود أن أقول إن الشكل الفيزيائي هو المعنى اللاتيني لكلمة (إماجو) التي منها تطور مفهوم الصورة كتخيل ذهني أو فكرة أي (كونسبشن) أو (آيديا) والتي منها تطورت الصورة إلى رؤيا، كذلك برزت فكرة المحاكاة مصاحبة لهذه الصورة.

المهم في الموضوع هذا التوتر الأزلي بين الأفكار التي تشير إلى المطابقة الحرفية The copy وبين الأفكار التي تشير إلى الخيال، وأهم تطور في تاريخ الصورة هو المعنى الذهني الذي اكتسبه منذ القرن السابع عشر، وليس الثامن عشر، إذ أصبح استخدامها شائعا في الأدب وأصبح للصورة معنى هام وخاص. في القرن العشرين اختصرت الصورة معنى سلبيا أو معنى غير محبب، أي خرجت كما يقولون عن حدود الأدب وأصبحت غير واردة. السبب هو السياق السياسي والاجتماعي والإعلامي بشكل خاص إذ أصبحت الصورة تشير إلى تصور دعائي يتعلق بصورة الشخص كما نقول في المجتمع أو غير ذلك. هذا وقد ربحت الصورة في القرن العشرين وخسرت. ربحت مع ما قلناه وأيضا خسرت هذا التشعب. أخيراً، لقد بحثتُ عن الصورة (imig) ولم أجدها في القواميس الإنكليزية، إذ أصبح التعريف أو الوصف لها غير وارد والسبب في ذلك أن الأدب هو الصورة، ولذلك أنا أوافق على عدم تقسيم الصورة إلى هذه التقسيمات. توجد صورة أدبية، والأدب هو صورة، والأدب الذي لا يوجد فيه صورة ليس بأدب. لا بد من التمييز بين نوعين من المسكوت عنه، الأول هو الذي يسكت الكاتب عنه وهو معلوماتي لا يرى الكاتب داعياً لذكره، أما الثاني، فهو ذلك النوع الذي يسكت عنه الكاتب عمدا وهو المهم والأهم إذا ظل سرا يدعوالقارىء أو المستقبل إلى أن يلج إلى أعماقه وهنا يلتقي الكاتب والقارىء والمستقبِل ويظل السر غامضا يكشف عن نفسه ليس مرة واحدة في العمر، بل مرات تتعدد بتعدد القراء وتعدد الأزمنة، وأخيرا شكرا جزيلا .

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا . الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف.

الدكتور محمد حماسة:

سوف تكون ملاحظاتي في إطار الدقيقة ولا أتجاوزها . الملاحظة الأولى أتوجه بها بالتحية للقائمين على ترتيب هذه الندوة، إذ جاءت عقب ندوة أمس التي كانت تمثل إطارا عاما يدور حول النص ولا يعالج النص نفسه، أما ندوة اليوم فإنها تدور في النص نفسه وهذا ترتيب محمود يشكرون عليه. الملاحظات التي تتعلق بالأبحاث أنطلق بها من وجهة نظر أننا نحن المؤتمرين والباحثين ينبغي أن نتساند ولا نتعاند وأن نتقارب ولا نتعارض

وهذه الملاحظة أراها ضرورية لأننا ينبغي أن يكون كل منا مع الآخر لا بنفي الآخر أو بمحاولة هدمه، لقد رأيت أن هذه الأبحاث الثلاثة التي استمعنا إليها هي أبحاث منتجة بمعنى أنها يمكن أن تقدم نموذجاً يحتذى، وأن يقتدي به الباحثون بعد ذلك بأن يطبقوا نظمها أو أمثلتها، هذه الأبحاث أيضاً تدور في نطاق العمل التحليلي، والعمل التحليلي دائماً، أنا شخصيا أراه عملا مفضلا لأن الخلاف كما رأينا يدور دائما حول النظريات ولكن العمل التحليلي عمل لاخلاف عليه إذا قام على معطيات النص وهذا شيء طيب، وهو يولِّد النظرية العربية التي نسعى إلى الحصول عليها. المتحدثون الثلاثة أيضا حاولوا أن يقدموا لنا اليوم نقدا عربي الوجه واليد واللسان، وهذا شيء ينبغي أن نتمسك به وندعو إليه. أعجبني أيضا أن د .أحمد درويش لم يكن له معقب فلا معقب لكلامه، لأن كلام الدكتور أحمد واضح وضوحاً جلياً وجميلاً بحيث يكون مغْنياً بذاته. أعود إلى الدكتور فايز الداية لأقول له لاعليك في المقارنة بين الدوائر الدلالية والحقول الدلالية، فهذه في واد وتلك في وادٍ آخر، ومادمت قدمت شرحا للدائرة الدلالية فأنت حر فيما تقدم ونحن نتابعك ونسعد بما تقدم وكذلك للدكتور علي عشري، وشكرا جزيلا.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا، السيدة بديعة حفيدة الأمير عبد القادر تتفضل .

السيدة بديعة:

بسم الله الرحمن الرحيم: السلام عليكم ورحمة الله وبركاته. أشكر مؤسسة البابطين التي أتاحت لنا هذا الاجتماع وهذه المناقشات القيمة، وأشكر الأساتذة الكرام، لي تعليق هو عبارة عن سؤالين فقط لا أتجاوزهما، قبل كل شيء أشكر الدكتور على مجهوده الكبير في تأليف هذا الكتاب الذي لم أقرأه بعد، ولكن هناك سؤال لماذا هناك تعتيم على أصول أو نسب الأمير عبد القادر كونه ينتمي إلى الأدارسة. فمثلاً قال الدكتور إن أبا فراس الحمداني كان من بيت أمارة هم آل حمدان، وبالمقارنة مع بني هاشم هناك مفاضلة بينهما، هل يجد هذه المفاضلة؟ والأمير عبد القادر من بني هاشم، بن عبد المطلب أي من قريش، فهل يا ترى هذا التعتيم على نسب الأمير عبد القادر هو منشأ أجنبي؟ وأول من كتب عن حياة الأمير عبد القادر هو هنري تشرشل الضابط البريطاني، وكل من كتبوا عن

الأمير عبد القادر، أعتقد أنهم أخذوا من هذا المصدر، والمصدر مليء بالمغالطات ومليء بالخيالات، هل وجد الباحثون أن الأمير عبدالقادر لا ينتمي إلى الأدارسة لكي يتجاهلوا هذا النسب؟ وهل يكفي أن نأخذ من ضابط بريطاني معلومات عن أبطالنا؟ وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا سيدتي: الدكتور خالد الرويشان .

الدكتور خالد الرويشان:

أشكر كل الإخوة الباحثين والمعقبين أيضا، فقط مجرد ملاحظة للدكتور أحمد درويش وربما هي تنويه على كلمة حفيدة الأمير عبد القادر الجزائري في هذا الموضع، وهي أنه لم يثبت تاريخيا أن بني حمدان كانوا من الهاشميين، بمعنى كانوا شيعة، فقبيلة تغلب العربية وكانت تسكن الجزيرة الواقعة بين ضفتي النهرين لم تكن هاشمية، ولكن كان لهم هوى شيعي معين، وربما كان ظاهرا ذلك في شعر أبي فراس، كما أنه ربما تجدر الإشارة إلى أن كل مدائح أبي الطيب المتنبي لسيف الدولة لم يشر فيها إطلاقا إلى الأصل الهاشمي لقبيلة بني حمدان. هذه مجرد ملاحظة . وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور خالد. د.عثمان بدري.

الدكتور عثمان بدري:

شكرا للمتدخلين وللمعقبين أيضا، لي مجموعة أسئلة، بالنسبة للأستاذ الدكتور فايز الداية الذي كنت أتوقع منه ومازلت المزيد قياساً لما سمعت وقرأت. ثمة مجموعة أسئلة السؤال الأول للدكتور فايز الداية هو بأي حق، بأي معيار بأي منطق نستطيع أن نسوي بين الدوائر الدلالية والمحاور الموضوعاتية؟ والسؤال الثاني: استخدمت مفهوم الدائرة في إطار الدلالة وأعتقد أن هذا المفهوم مغلق، وكما نعلم أن الأدب ينبني على المفتوح دائما، ولهذا ألا يوجد هناك بديل آخر لهذا المفهوم وهوالمدارات الدلالية على اعتبار أن المدارات أكثر انفتاحا؟ نعم إن منطق الدائرة موجود ولكن في إطار سلسلة من المدارات المفتوحة

على بعضها، والسؤال الثالث: سواء كنا بصدد الدلالة، أو كنا بصدد المعنى، أو كنا بصدد الصورة، أو بصدد أي مركب في الأدب، فالمدخل الطبيعي والمفتاح الأساسي لذلك هواللغة. عندما أقول اللغة أقول اللغة المميزة بصفة الأدبية والشعرية بصفة خاصة، إنني أشعر أن هذا العنصر إلى حد ما قد اختُزل في بحث الدكتور فايز الداية. المشكلة في هذا البحث أنه راح ضحية الأغراض؟

رئيس الجلسة:

دكتور عثمان أرجوك، حاول أن تختصر لأن الوقت يداهمنا .

الدكتور عثمان: (متابعاً)

راح ضحية الأغراض السائدة والأغراض المرتبطة بالموضوعات. الأساس في شعر أبي فراس هوأن نكشف عن المعنى، المعنى المضمر غالبا من خلال الأغراض، من خلال المضمون، ولكن مهمة المتمرس والجاد هي أن يكشف عن المعنى أو المعاني المضمرة. بالنسبة للدكتور علي عشري زايد. أشكره جزيل الشكر على هذا البحث، لكنني أرى أن هناك إشكالية وكنت أتوقع أن يصل إليها هذا البحث وهي إلى أي حد تساهم الصورة في إنتاج المعنى الشعري؟ وشكرا.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور عثمان. إن ما طرح من أسئلة هو همٌّ نتداوله جميعا كمثقفين في هذا الإطار، وأحسب أن الدقائق القليلة أو الدقيقات القليلة التي سنمنحها للمجيبين قد تجيب عن الهمّ من أوله إلى نهايته، ولهذا أرجو من السادة الأساتذة الكرام أن يتسامحوا وأن يأخذوا وقتاً قصيراً جداً وأن يتسامحوا في وقتهم إذا أرادوا ذلك طبعا، ويبقى السؤال مطروحاً دائما وأبدا، لأننا إذا أجبنا إجابة دقيقة محددة عن الأدب، فمعنى ذلك أننا قتلنا الأدب، فخصوصية الأدب أنه سؤال مفتوح وأن إجابته تبقى غائبة إلى الأبد، وهذه هي خصوصية الأدب. وأبدأ على كل حال بالدكتور فايز الداية، وأرجو أن يتسامح وأن يتنازل عن وقته، ولك من الوقت دقيقتان .

الدكتور فايز الداية:

بعد محاكمة طويلة يُطلب أن تكون المرافعة قصيرة مع مغامرة بنتائج الأحكام. في الحقيقة الحديث يطول وإن هذا الاهتمام سلباً وإيجاباً بالدائرة الدلالية وحديثها يقول هي مشكل ضروري لمستقبل دراساتنا مع جهود تطبيقية أخرى. العزيز الدكتور محمد القاضي قرأ النص قراءة وأعطى أشياء ربما لم تكن موجودة فيه أو له رؤية في قراءتها. عمل هذا البحث هوعمل موضوعي، عمل تحليلي، عمل يجعل النص ديوان الشاعر كاملاً وهو يقرأ كل شيء ومن ثم يقارن ويحلل خارجاً. إذن هوتناول داخلي، تناول تحليلي شمولي يحاور الخارج ليس منعكَسا له، على العكس تماما. قلنا إنه عمل علمي حيادي لا يسقط الخارج على الداخل، هذا واحد – لكن على الهامش – بعض النتائج يمكن أن تكون دليلا تاريخيا أو محاورة تاريخية، وهذا هامش على الدرس النقدي وليس أساسا في نظرنا. الدرس أيضا يتناول الذات المبدعة ولا يتناول الذات الفردية التاريخية لأبي فراس الحمداني، وهذا واضح في التوجه ومن ثم يرد على إشكال في المفهوم الذي وضعه الدكتور محمد القاضي. بعد ذلك إن النتائج الفنية موصولة بهذا التقاطع بين الدوائر الدلالية وبين المساحة الدلالية لكل لفظة أو مفتاح داخل هذه الدائرة ثم في الدائرة الثانية وقد أشرت إلى النتائج التصويرية والرمزية في هذا الباب وهوباب متلتِّبٌ واسع على رأي شيخنا (ابن جني).

بعد ذلك كله أقول: أحمد لهذا التعقيب أمراً لطيفاً وطريفاً، وهوأنه بنى تطبيقه الجديد على معطيات من البحث نفسه، إذن هذا البحث كان صالحاً لمعطيات ممتدة بعده لأنني قلت بتداخل الدوائر الدلالية وبأهمية الصورة فيها وجاء الدكتور العزيز وطبق تطبيقا تصويريا على هذا التزاوج، وهذا أمر محمود ولكنه في الحقيقة ليس تعقيبا وإنما هودرس مستقل استفاد من معطيات هذا البحث، لا أزيد على ذلك كثيرا، ولكن بعض التعليقات التي وردت تخالف ما نحن عليه في طريقنا وفي عملنا في الدلالة، أقصد نفسي مفرداً، وأعتذر عن هذا الجمع، على هامش الحديث قبل ذلك هالني قول الخطأ فيما بدا الحوار من الدكتور الحمصي. في الحقيقة هذا تناول ليس من العربية المعاصرة، وليس من حقيقتها التاريخية القادمة أي أننا ينبغي أن نبحث في ماهية الدلالة وفي سياقها وفي تطورها الممكن لا أن

نكون حرفيين وعندئذ ننفر ونبعد الناس عن استعمال العربية بكثرة هذه الحواجز. من قال إن القول بكذا ليس صحيحا عندما يكون متضمنا معنى الاعتقاد؟ ومن قال إننا نحجر استخدام اسم العلم بصيغة معينة محجورة؟ من قال هذا؟ اسم العلم وأسماء العلم إذن هذه اشكاليات هامشية جداً يقبلها التطور الدلالي لمعنى الكلمة ولاستخداماتها ولا يحجر في ذلك، وطبعا لكل اجتهاده، ولكل نصيبه ولكن هذا التهويل في الأخطاء وما إلى ذلك فلندخره إلى آخرين لا يستعملون العربية حق استعمالها. أمور أخرى أيضا: هذا بحث لوقرأه القارئ لما قال ما قال إنه أبعد عن الترجمة وليس فيه من الترجمة شيء إطلاقا. ما فيه جملة واحدة مترجمة وإنما هو صوغ قد أصيغ سنوات وسنوات حتى صار عربياً كل العروبة إذا كان عندك نص في سطر واحد تجد نظيرا له فهاته، وهذا كلام عربي. واختلفت الأمور بعض من الزملاء يقول: ينبغي أن توضح المفهومات وأن تشرحها، وآخر يقول: ينبغي بأن ننظر في الجماليات، والوقت قصير. أنا أشرت إشارات والقارئ لهذا البحث وللبحوث الدلالية الأخرى في الدائرة يمكن أن يجد كثيرا، والحوار مفتوح ومفيد، ولا أزيد على ذلك، والفضل لهذا الجمع الكريم في تقدم الدرس، وشكرا لكم.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للأستاذ الفاضل وأعتذر عن هذا القطع – حقيقة – والكلمة مباشرة للدكتور محمد القاضي، وأرجو أيضا أن يكون مختصراً، وأرجو أن يأخذ دقيقة فقط، لأنه هو نفسه سائل في هذه الندوة، وهو أيضا قد قرأ لغيره فهو يدخل ضمن السائلين فليتفضل دقيقة فقط.

محمد القاضي:

أشكر كل من تفضل بإبداء ملاحظات. ربما كان في نيتي أن أجيب بشيء من الدقة على الملاحظات، ولكن سأكتفي بالرد على ما تفضل به الدكتور يوسف بكار كونه رأى أنه يمكن الاكتفاء بالتعقيب، وأنا احتكمت فيما قلت، إذا ما طُلب مني فقط. الورقة التي أعدتها اللجنة المنظمة في مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين تقول إن التعقيب يجب أن يتصل بما جاء في العمل ويجب أن يضيف شيئا. ولهذا كما تفضل الصديق فايز أردت أن لا يكون عملي مسقطاً، وإنما أن أنطلق وأرى وجه الفائدة في هذا العمل وأطور فهو مجرد تصحيح

مسار بدا لي، وعملي ما كان ليكون لولا العمل الأول.

بالنسبة للدكتور وهب رومية، أنا أشكره على ما أبداه من ملاحظات، ولكن لا أرى خيالا بالتناقض فيما ذكرت. صحيح أنني أنكرت أن يكون الشاعر مرآة للذات والمجتمع، ولكنني لم أثبت هذا في نهاية قولي، بل أردت أن استعيض عن مبدأ الانعكاس بمبدأ التخييل فقط وكل ما فعلته هوأنني أنطلق من النص، فإن وافق شيئا خارج النص فيا حبذا ولكن لا أنطلق من خارج النص ولا أعتبر النص مرآة لخارجه. أيضا قولك إن نقدي كان خارجيا محضاً. أظن أن الدكتور فايز ذكر أنه نقد داخلي – أنا لم أحمل الدكتور فايز المسؤولية وإنما قلت: إن هذه الرؤية تؤكد هذا المأزق الذي وقع فيه الفكر النهضوي فقط أي كان صدى أو جانباً من هذا المأزق وحسب، وشكرا لكم.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور القاضي والكلمة مباشرة للدكتور علي عشري زايد، وأرجو أيضا أن يأخذ دقيقتين فقط.

الدكتور علي عشري زايد:

بسم الله الرحمن الرحيم، أبدأ بأن أدعو الله أن ينضّر كل من أهدى إلي عيبا من عيوبي، فهكذا تعلمنا، ومن هذا المنطلق أشكر كل الإخوة الذين تفضلوا بإبداء ملاحظات على هذا البحث المتواضع، ولكني أريد أن أوضح أمرين أرى توضيحهما ضروريا في هذا السياق. الأمر الأول أن كثيرا من الملاحظات كان نتيجة للاعتماد على تلخيص البحث في هذا اللقاء وقد أصبحت أكثر اقتناعا بأن تلخيص البحث قد جنى علي – لا أقول على الجهد المبذول فيه – وكان ينبغي أن يكون بحثي هو الوجه المقابل لبحث أخي الدكتور أحمد درويش، فإذا كان بحثه تقديما بدون تعقيب، فقد كان ينبغي لبحثي أن يكون تعقيبا بدون تقديم أوتلخيص، لأن الجهد الأساسي الذي بذل فيه كان جهدا فنيا تحليليا، وأعتقد أن كثيرا من الإخوة الذين أبدوا ملاحظات عندما يتسع وقتهم الكريم لقراءة هذا البحث أولقراءته قراءة متمعنة سيجدون على الأقل أن الهموم التي شغلتهم واستفسروا عنها أو لاحظوها كانت تشغلني، وأنني حاولت أن أقدم إجابات لها أخص جانبين تكررا أو ملاحظتين تكررتا أكثر من مرة، أولاهما عدم الاهتمام بالتشكيل اللغوي للصورة، والثانية عدم الاهتمام بوظيفة الصورة أو بيان دورها في إنتاج الدلالة، والحقيقة أن هذين المحورين

كانا محورين أساسيين في تناولي لكل أنماط الصورة التي تناولتها، وشكرا جزيلا.

رئيس الجلسة:

أعتذر لأستاذي الفاضل اعتذارا حارا. فالوقت دائما يتعقبنا. الكلمة الآن للدكتور أحمد حيدوش له دقيقة أيضا.

الدكتور أحمد حيدوش:

في هذه الدقيقة أشكر مؤسسة البابطين التي أتاحت لنا هذه الفرصة وأشكر الحضور، وأعطي نصف دقيقة للأستاذ الدكتور زايد لأنه يرغب في التعليق مرة أخرى، تفضل.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا على هذا الكرم وعلى هذه الأريحية، وأعتذر لأساتذتنا الكرام جميعا دون استثناء الكلمة الأخيرة، وليست الأخيرة لأن النص سيبقى مفتوحا للدكتور أحمد درويش.

الدكتور أحمد درويش:

لن أزيد عن دقيقتين وربع، أشكر خلالهما كل الإخوة الزملاء الذين رأوا رأيي الذي ارتضيته في مسألة النقد الجمالي وأعتقد – لأننا جميعا نراه – فكان تعبير أحدنا عنه كافياً، وهذا هوالذي أعتقده. أردت أن أوضح بعض الأشياء السريعة جدا فيما يتصل بالأمير عبد القادر إشارة الأستاذ تركي رابح إلى فكرة الجانب العلمي لعبدالقادر وهوجانب عظيم جدًا كل الناس يعرفونه ويتحدثون عنه، وقد ضمنته شيئًا بسيطاً في الكتاب، لكن من الأشياء التي لفتت نظري، الأشياء البسيطة جداً ذات الدلالة، أن تأتي امرأة في مطلع القرن التاسع عشر وتريد أن تكرم ذكرى زوجها – امرأة من مصر – وكان زوجها عالما من علماء الإسلام فتقرِّر أن تطبع كتاب (المواقف) للأمير عبد القادر لكي يوزع على علماء المسلمين تقربا إلى الله، هذه وحدها لمحة تسد ما وراءها من معنى إكرام هذا الرجل علمياً ومكانته عند الناس جميعا، وأقول للأميرة بديعة والدكتور خالد الرويشان، بأنني في الحديث عن نسب الإمام عبد القادر استعنت بكتاب (تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر) لابنه السيد محمد وأغتنم الفرصة لأشكر الأستاذ عبد العزيز

والمؤسسة، فقد وفروا لي كل الكتب التي كان من الصعب الحصول عليها وأنا لم أشر إلى مسألة الهاشميين والأدارسة، أنا فقط قلت إن أبا فراس وعبد القادر ينتميان إلى الدوحة الحسنية وهي جزء من الأشياء الجميلة في تاريخنا. وشكرا.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور الفاضل. وفي الأخير ينتهي الزمن، ولا ينتهي النص يجرفنا الزمن، ونبقى أسيري النص، وتنتهي المدة المحددة للندوة وتبقى ندوات النص مفتوحة على مصراعيها على مدى الأزمنة والأمكنة، وفي الأخير أعتذر اعتذارا حارا لكل الأساتذة الكرام والأدباء الأفاضل على ما قد يكون قد بدر منا من نقص أو سهو، فلله العلم كله، وقبل رفع الجلسة أعيد الكلمة إلى الأستاذ الأمين العام عبد العزيز السريع، فليتفضل مشكوراً.

الأمين العام:

أسعد الله أوقاتكم، وأرجو أن يكون يومكم إن شاء الله طيباً. أحب فقط أن أنبه إلى أن الأمسية الشعرية هي التي ستكون الجزء الثاني من برنامج هذا اليوم، ومكانها في نفس هذا المكان، وسيكون موعدها في الساعة السادسة، أي بعد أن تنعموا إن شاء الله بالغداء وترتاحوا قليلا، وسيكون فرسان هذه الأمسية الشاعر الكبير سليمان العيسى، الشاعر الكبير الأستاذ محمد التهامي، والدكتور جميل علوش، والدكتور سالم عباس، والأستاذ الميداني بن صالح، والأستاذ سيد محمد بن السالك، والأستاذ خالد الشايجي، فأرجو أن تستمعوا إليهم اليوم الساعة السادسة مساءً، وفي آخر هذه الجلسة باسمكم جميعا أشكر للأخ رئيس الجلسة الدكتور محمد بشير بويجرة رئاسته للجلسة وشكرًا له على كياسته وعلى حسن إدارته باسم الجميع. والسلام عليكم.

****

الجلسة الثالثة

الأمين العام الأستاذ عبدالعزيز السريع:

بسم الله الرحمن الرحيم. يسرني أن نبدأ الجلسة ما قبل الأخيرة لهذه الندوة برئاسة الكاتب العربي الكبير الطيب صالح، وأتمنى على الإخوان الذين يحبون التداخل مع المحاضرين والمعقبين أن يبعثوا بأوراق صغيرة بأسمائهم حتى نستغل الوقت لكي لا بتجاوز الحصص الزمنية المقررة.

والآن أدعو أخي الأستاذ الطيب صالح لتولي رئاسة الجلسة.

رئيس الجلسة: الأستاذ الطيب صالح:

بسم الله الرحمن الرحيم. السلام عليكم ورحمة الله. يشرفني أن أدير هذه الندوة وأرجو أن أصل بكم إلى نهايتها على خير ما يكون ويهمني وأظن أنه يهمكم أيضاً أن نخصص أكبر وقت للحوار بما أنكم كلكم أساتذة أجلاء، فآراؤكم ونقاشاتكم مهمة جداً ولذلك اتفقت مع الإخوة المحاضرين أن يختصروا بقدر الإمكان، والحوار سيتيح لهم الفرصة لملء الفراغ.

المحاضر الأول هو الأخ الدكتور ناصر الدين سعيدوني وسوف يقدم لحضراتكم عرضاً ملخصاً لكتابه الجليل (عصر الأمير عبدالقادر الجزائري) فليتفضل.

****

عرض كتاب

"عصر الأمير عبد القادر الجزائري"

تأليف أ.د. ناصر الدين سعيدوني

يحتل الأمير عبد القادر الجزائري (١٨٠٧-١٨٨٣م) مكانة متميزة في سجل عظماء التاريخ، ويعتبر بحق من الشخصيات الفذة التي طبعت عصرها والعصور اللاحقة، ولذلك لا يمكن أن يتجاهلها المثقفون العرب من ذوي الضمائر الحية.

لقد عبر الأمير عبد القادر بصدق عن موقف الشعب الجزائري الرافض للهيمنة الأجنبية، فكان بحق ابن بيئته البار، وهذا يتطلب، من الدارسين لملحمته عدم الاكتفاء بتسجيل وصفي لأعماله الفردية إلى محاولة التعرف إليه بنظرة جديدة، وذلك من خلال رسم ملامح العصر الذي عاشه وتأثر به وأثر، وربط كل ذلك بالخصائص التي ميزت أعماله والصفات التي طبعت شخصيته.

ففصول هذا الكتاب هي حلقات متعاقبة، فالفصل الأول يشكل الحلقة الأوسع لكونه يعالج أوضاع أوربا ثم يأتي الفصل الثاني بعد ذلك ليشكل حلقة أضيق، فيتعرض لأوضاع الدولة العثمانية صاحبة السيادة على الجزائر، والفصل الثالث تناول في إطار أضيق بيئة الأمير عبد القادر الجزائرية.

وفي الفصل الرابع نستعرض حياة الأمير عبد القادر، أما الفصل الأخير فقد خصصناه لتحديد مميزات مشروع دولته والذي لا يزال -حتى اليوم- يمثل مرجعية تاريخية للبناء الوطني في الجزائر المعاصرة.

أما خاتمة الكتاب فهي عرض تحليلي لمكانة الأمير في سيرورة التاريخ الجزائري والعربي.

الفصل الأول

تطـــور واندفاع أوربـــا

ودعت أوربا مع انقضاء القرن الثامن عشر، فترة انقلابات سياسية صاحبها نمواقتصادي وتطور اجتماعي، مهدت له حركة التنوير وكرسته أحداث الثورة الفرنسية العاصفة، لتدخل الشعوب الأوربية في القرن التاسع عشر عصر الهيمنة السياسية والتفوق الاقتصادي والعسكري، مما مكنها لاحقاً من استكمال مشروعها الاستعماري.

وقد كان للمستشار النمساوي ميترنيخ دور أساسي في بلورة توجهات السياسة الأوربية في القرن التاسع عشر للميلاد بعد أن انزاح شبح نابليون، وسياسته قائمة على التوازن الدولي وضمان شرعية الحكومات ومصالح الحكام وقد وفرت السلام لأوربا لمدة أربعين سنة، وهذا ما يمكن اعتباره إنجازاً عظيماً ويجعل من ميترنيخ، بغض النظر عن آرائه، زعيماً سياسياً عظيماً، والمعماري الأول لأوربا الجديدة.

وقد زخر القرن التاسع عشر في أوربا بتحولات اقتصادية حاسمة، ففيما يخص الاقتصاد فقد تعاظمت الثروة المالية في أقطار أوربا نتيجة الثورة الصناعية التي أثرت بدورها في مختلف أوجه الحياة منذ أواخر القرن الثامن عشر وأدت إلى حدوث تأزم في نفسية الأفراد وانهيار في القيم الأخلاقية التقليدية، ليحل محلها تنافس بين الأفراد واستغلال في التعامل وأصبح السلوك القائم على حرية المبادرة والسعي الدائم من أجل المزيد من الأرباح قناعة لدى الجميع.

وقد أسفر هذا التحول الاجتماعي عن تأكيد مكانة الطبقة الوسطى الجديدة في المجتمعات الأوربية، فغدت طيلة القرن التاسع عشر أساس النشاط السياسي والاجتماعي والاقتصادي وقد بدأت هذه الطبقة في فرض نفسها مع نهاية القرن الثامن عشر، وكان لها دور أساسي في هدم أسس الحكم الملكي المستبد. ولم تلبث أن اكتسبت شرعيتها بتبنيها المطالب الوطنية وتوجيهها للتيارات السائدة في أوربا وهي: الحركات التحررية، والميول الرومانسية، والمد الاستعماري.

١ - الحركة التحررية الأوربية :

كانت رد فعل على قمع تطلعات الشعوب لتحقيق الحرية والمساواة وموقفاً طبيعياً من نظام ميترنيخ الرجعي، الذي عجز عن سلوك طريق وسط بين اندفاع الثورة وجمود الأرستقراطية، ففضل المحافظة على التحرر، وتجاهل روح العصر وحاول إخماد روح الحرية، ولم يدر الساسة الأوربيون بأنهم يتعاملون مع شعوب لا تهزم.

كانت انتفاضات ١٨٣٠ م تكريساً لفشل مخطط ميترنيخ، وانتفاضات ١٨٤٨ م وأداً لهذا المخطط فاستطاعت أن تحقق مطالب أساسية للشعوب الأوربية بتولي الطبقة الوسطى سلطة القرار الفعلي وإنشائها حكومات دستورية قائمة على مبادئ الحرية وتكريس الوفاق الوطني والروابط القومية. وهذا ما يجعل سنة ١٨٤٨ م بحق نهاية الصراع الطويل مع الإقطاع الأوربي والتكريس الفعلي لانتصار البرجوازية في أوربا.

٢ - التوجه القومي الأوربي :

ارتبط التيار القومي في أوربا بالحركات التحررية التي حولت الولاء من الحكام إلى الوطن، فغدت الدولة مطابقة للشعب وتحولت إلى هيئة من الشركاء الذين تمثلهم هيئة شرعية واحدة.

كانت الأماني القومية تساير توجه الدولة في كل من فرنسا وإنكلترا وقد تركز التيار القومي في أوربا في ثلاث بيئات رئيسية، وهي: جرمانية، وشبه الجزيرة الإيطالية، ووسط وشرق أوربا.

كانت هزيمة بروسيا في معركة بينا (١٨٠٦م) بمثابة الصدمة التي أيقظت الوعي القومي في نفوس الألمان، فوجدوا في تمجيد هويتهم الجماعية ما يعوضهم عن التبعية الأجنبية فاندفع الألمان لتحقيق وحدتهم عبر مراحل بدأت بتأسيس نابليون لاتحاد الراين (١٨٠٦م)، ثم إقامة الاتحاد الجرماني (١٨١٥م) ثم تشكل اتحاد جمركي (الزلفراين) (١٨١٨ – ١٨٥٢م) وكللت جهود تحقيق الوحدة الألمانية بالنجاح بفضل رجال جمعوا الإرادة وبعد النظر، وهم الداهية بيسمارك، والقيصر فلهلم الأول، وفون مولتكه المعروف

بخططه الحربية المحكمة، والقائد فون رون الذي دشن أسلوب الحرب الخاطفة. فألحقت بروسيا الهزيمة بالدانمرك (١٨٦٤م)، وبالنمسا في سادوفا (١٨٦٦ م) ثم قضت على القوة الرئيسية المعادية للوحدة وهي فرنسا في معارك الحرب السبعينية (١٨٧٠م).

واتخذت الحركة القومية الإيطالية التوجه نفسه، فكان نجاحها نتيجة تضافر جهود أربعة رجال، وهم فكتور عمانوئيل ملك البيدمونت، وغاريبالدي باندفاعه الثوري، ومازيني روح حركة البعث الإيطالية، وكافور الذي كان بحق عقل الوحدة. فتوجت جهودهم بتشكيل البرلمان الإيطالي في تورينو(١٨٦١م)، وإعلان مملكة إيطاليا (١٨٦١م)، ودخول الملك عمانوئيل روما (١٨٧١م) وإعلانها عاصمة لإيطاليا الموحدة.

٣ - النزعة الرومانسية الأوربية :

عبرت بصدق عن روح القلق الذي ساد الحياة الأوربية نتيجة فشل الآمال التي نشرتها الثورة الفرنسية وكانت بحق محاولة موفقة لتجاوز حياة الرتابة ومظاهر السلوك البرجوازي، فرجعت إلى العاطفة والخيال لتسبغ معاني مثالية حالمة على الأشياء الواقعية الجافة، وهذا ما يجعلها بحق محاولة جريئة لتجديد الذات بعيداً عن سلوك الجماعة وخارج القوانين، فالأوربي في نزعته الرومانسية هذه إنما كان يكرس فرديته ويحقق حريته ويرفض قيم عصر التنوير التي تؤمن بسيادة العقل والتقدم اللانهائي ويبحث عن مجتمع تسوده البساطة والمساواة، ويتجه إلى الطبيعة بأحاسيسه.

كانت جرمانية البيئة المثالية لهذه النزعة، فحقق أدباؤها وفنانوها السبق في ذلك، وما لبثت أن عمت مظاهر الثقافة الأوربية.

على أن التوجه الرومانسي المتطرف نحوالعاطفة، أدى إلى رد فعل في النفس الأوربية منذ منتصف القرن التاسع عشر، فظهر توجه يدعوإلى ضرورة الرجوع إلى عقلانية جديدة تستجيب لأوضاع أوربا في أواخر القرن التاسع عشر، وتبلور هذا التوجه الجديد في الحركة الكلاسيكية الجديدة.

٤ - التوجه الليبرالي والاتجاه المحافظ في أوربا :

عبرت أوربا عن نفسها سياسياً في القرن التاسع عشر من خلال تفاعل تيارين فكريين رئيسيين، أحدهما مندفع نحوالمستقبل وهوالاتجاه الليبرالي، والآخر متشبث بالماضي وهوالاتجاه المحافظ.

استمد التوجه الليبرالي قوته من أفكار أصحاب الموسوعة الفرنسية وأدبيات الثورة الفرنسية، فكان أقرب إلى ضمير الفرد الأوربي البسيط الذي ظلت ذاكرته مشدودة إلى شعارات الحرية والمساواة والديمقراطية والتقدم.

خاض أنصار التيار الليبرالي معركة الدفاع عن الإصلاحات الدستورية وعملوا من أجل ضمان الحريات الفردية، فكونوا حاجزاً قوياً في وجه كل محاولة لفرض الحكم الفردي وإرجاع الامتيازات.

وفي مواجهة هذا التيار الليبرالي، ارتبط التوجه المحافظ بالتقاليد وبالقيم المسيحية، وبالنظام الملكي وهذا ما جعل أنصاره يقفون موقفاً متحفظاً من مبادئ الحرية والمساواة، ومن كل دعوة إلى العنف، ورفضوا كل تغييرات الثورة الفرنسية وحاولوا إرجاع أوربا إلى العهد القديم، كما حاولوا تحديد عمل الأفراد في إطار ما تتطلبه الضوابط الخلقية الصادرة عن الإيمان الذي له الأسبقية في تقييم السلوك.

إن تطور المجتمعات الأوربية، جعلت فكر هؤلاء المحافظين يعاكس سير التاريخ لا سيما بعد انتفاضات سنتي ١٨٣٠ و١٨٤٨ م، وهذا ما فرض على غالبية المحافظين الحد من تطرف أفكارهم، فساير أغلبهم الأماني الوطنية والشعور القومي، ولم يعودوا يتشبثون بالنظرة الاسترجاعية للتاريخ، كما تخلى أغلب المحافظين عن معارضة الديمقراطية ما دامت تبقي على الملكية والكنيسة، وهذا ما سمح للتيار المحافظ أن يندمج في الحركة التاريخية للمجتمعات الأوربية.

٥ - المد الاستعماري الأوربي :

اتخذ طابع تحد حضاري، الهدف منه استكمال السيادة الأوربية على مقدرات العالم ككل وتكريس التفوق الأوربي وبخاصة في البلاد الإسلامية.

وقد تزعمت كل من إنكلترا وفرنسا المد الاستعماري الأوربي فيما وراء البحار في القرن التاسع عشر، وغدت إنكلترا إمبراطورية مترامية الأطراف تتحكم في النقاط الاستراتيجية من العالم ولها مصالح متنامية خارج القارة الأوربية.

لقد ارتبط المد الاستعماري الأوربي خارج أوربا بتنامي الأفكار العنصرية في المجتمعات الأوربية، فطرحت في هذا المجال فكرة تطوير الشعوب المتخلفة ومسألة إدماج الشعوب الخاضعة في بوتقة الحضارة الغربية، وصاحب ذلك تطور البحث في أصل الإنسان وحدود إمكانياته للتطور، ولم يعد الأمر يتعلق فقط بالمستعمرات بل شمل حتى الأقليات اليهودية في أوربا حيث تحول إلى معاملة تقوم على التمييز العرقي وهذا ما سوف تتبناه الحركات الفاشية والنازية في إيطاليا وألمانيا.

كان للهجرة الأوربية نحوالمستعمرات في القرن التاسع عشر، أثر على الوضع الأوربي، فخفف من تضخم السكان ومن مظاهر الفقر وزاد في توثيق الصلات بين أوربا ومستعمراتها، فقد غادر إنكلترا وحدها (١٧) مليون مهاجر في أقل من قرن واحد. في الوقت الذي كانت فيه روسيا تنتهج سياسة استعمارية استيطانية في سيبيريا والشرق الأقصى ووسط آسيا، أما دولتا ألمانيا وإيطاليا فقد ظلتا، لتأخر مشروع تحقيق الوحدة السياسية في كليهما، بعيدتين عن هذه الحركة الاستعمارية، فلم تدخلا حلبة المنافسة بصفة مباشرة إلا بعد مؤتمر برلين (١٨٧٨م)، مما أسبغ على الحركة الاستعمارية طابع المنافسة الحادة على الأسواق ومصادر المواد الأولية ولم ينته القرن التاسع عشر إلا ومظاهر التوتر تطبع العلاقات بين دول أوربا، وأصبح التوجه إلى صراع عالمي أمراً لا يمكن تجنبه، وهذا ما حدث في الحرب العالمية الأولى.

إن ما حدث في القارة الأوربية في القرن التاسع عشر هوفي الواقع تحول حاسم كان له تأثير في مصير العالم المعاصر. لقد عرف الأوربيون كيف يتجاوزون تناقضاتهم وينتقلون من حكم ملكي مستبد إلى حكم دستوري عادل، ومن رعية تتلقى الأوامر إلى مواطنين يُضمن لهم الحرية والعيش الكريم.

لقد استطاعت الشعوب الأوربية أن تسير في طريق المستقبل، عدتها في ذلك نخبة متنورة وحكام أكفاء وجماهير واعية بمصالحها فحققت أوربا بذلك الرقي والقوة وجددت نفسها بالمحافظة على الحرية.

لكن الشيء العجيب حقاً أن كل ما حدث في أوربا لم يكن لغالبية العرب والمسلمين دراية به، وحتى عندما تصلهم أخبار تلك التطورات لا يرون أنفسهم معنيين بها.

الفصل الثاني

انكماش وتراجع الدولة العثمانية

لقد وصلت الدولة العثمانية في تطورها التاريخي مع نهاية القرن الثامن عشر إلى وضع متأزم، بحيث أصبح الجمود يطبع مختلف أوجه الحياة، ولم يأت القرن التاسع عشر حتى تحولت الدولة العثمانية إلى مسألة معقدة في مخططات الدول الأوربية الكبرى عرفت «بالمسألة الشرقية» وما نتج عنها من محاولات الإصلاح والتحديث.

١ - المسألة الشرقية:

اكتست العلاقات العثمانية الأوربية منذ أواخر القرن الثامن عشر طابع التأزم نتيجة لضعف العثمانيين وتأخرهم، وقد اصطلح على تسمية تكالب الدول الأوربية على اقتطاع أجزاء من الدولة العثمانية وفرض نفوذهم عليها بـ«المسألة الشرقية». على أن رغبة الأوربيين في تصفية الدولة العثمانية لم تحل دون تباين مواقفهم فقد تميزت سياسة النمسا بالتوسع العسكري على حساب ممتلكات الدولة العثمانية بالبلقان، بعدها غلب على موقف النمسا من الدولة العثمانية المصالح الاقتصادية، فحاول حكام فيينا جاهدين إبعاد التحرشات الروسية بالبلقان عن منطقتين حيويتين بالنسبة إليهم، وهما مصاب نهر الدانوب على البحر الأسود، وميناء سالونيك المنفذ البحري الرئيسي لمنتجات النمسا.

أما روسيا فقد تحولت إلى عدوتاريخي للعثمانيين منذ القرن السابع عشر، إذ اعتبر قياصرة روسيا أنفسهم ورثة شرعيين للدولة البيزنطية. وتحول هذا الموقف إلى مشروع يمكن تحقيقه بفعل المكاسب التي حققتها الجيوش الروسية في الحروب الثلاث مع الدولة العثمانية. فقد تمكن الروس من الاستيلاء على مناطق القوقاز وشبه جزيرة القرم، وحصلوا على حق إبحار سفنهم عبر المضايق، وخُوّلوا حق الحماية الروحية لأرثوذكس الدولة العثمانية.

أما سياسة إنكلترا وفرنسا إزاء الدولة العثمانية فكانت تقوم على سياسة فرض المعاهدات والتوسع في الامتيازات. ففرنسا التي ظلت تستند إلى وضع مميز في الدولة العثمانية نتج عن امتيازات خاصة بها تعود إلى عهد سليمان القانوني، ثم تحولت إلى مشروع طموح بفعل خطط نابليون وسياسته المتعاطفة مع محمد علي وموقفه المؤيد لشعوب البلقان، وحازت إنكلترا على ما يماثل الامتيازات الفرنسية لشركة الليفانت الإنكليزية ثم تحولت إنكلترا من سياستها القائمة على الامتيازات إلى وضع الدولة المهادنة للدولة العثمانية مع مجاراة موقف الدول الأوربية الأخرى فيما يتعلق بمطالب الشعوب، فاشتركت في معركة نافارين (١٨٢٧م) وفي مؤتمر برلين (١٨٧٨م). على أن الإنكليز والفرنسيين، أمام المكاسب الروسية على حساب الدولة العثمانية، لم يجدوا بداً من تغيير أسلوب سياستهم مع الدولة العثمانية، والعمل على الحصول على مكاسب إقليمية فيها، والحد من توسع النمسا في البلقان والوقوف في وجه الأطماع الروسية في الدولة العثمانية.

٢ - وضعية الولايات العربية في الدولة العثمانية :

كان المجتمع المحلي العربي يقوم على نظام الملل والطوائف في تعامل الدولة مع رعاياها، فكان لكل ملة أوطائفة نوع من الاستقلال الذاتي الذي يسمح لها بالتمايز من جهة ويؤكد ارتباطها بالسلطة من جهة أخرى.

وأمكن للدولة العثمانية بهذا الوضع أن توازن لفترة طويلة بين السيطرة المركزية المتمثلة في صلاحيات السلطان غير المحدودة وسلطة حكام الأقاليم والقائمة أساساً على القوة العسكرية المؤطرة للمجتمع.

لقد أدى هذا الوضع في الولايات العربية أثناء القرن الثامن عشر إلى تمايز هذه الولايات عن الأقاليم المركزية للدولة، وهذا ما سمح بقيام حكومات محلية قائمة بذاتها لا تربطها بالدولة العثمانية في أغلب الأحيان سوى روابط تعاون ظرفي وولاء شرعي للسلطان. وإذا استثنينا محمد علي الذي مَثَّل البديل عن الدولة العثمانية ذاتها، فإن هؤلاء الحكام كانوا طغاة مستبدين بالأقاليم العربية نتيجة لضعف العلاقة مع المركز تعبيراً عن حاجة تلك الأقاليم إلى حكم يأخذ بعين الاعتبار الخصوصيات الإقليمية ومن هؤلاء: علي بك الذي استقل بشؤون مصر (١٧٦٩-١٧٧٢م)، والشيخ ظاهر العمر الذي أسس إمارة خاصة به في شمال فلسطين، وأحمد الجزار (١٧٧٥-١٨٠٤م) الذي مد نفوذه إلي دواخل بلاد الشام، والأمير بشير الشهابي (١٧٨٨-١٨٣٩م) في منطقة لبنان، وداود باشا المملوكي (١٨١٧-١٨٣١م) الذي استبد بأمر العراق، وأسعد باشا العظم والي دمشق (١٧٤٣ - ١٧٥٧م،) هذا دون أن ننسى الذين نجحوا في تحقيق استقلال فعلي عن الدولة مثل أحمد القرمانلي بطرابلس الغرب (١٧١١-١٧٣٥م)، وحسين بن علي التركي بتونس.

أدى ضعف السلطة العثمانية المركزية بالولايات العربية إلى تزايد أطماع الدول الأوربية في ولايات الجزائر ومصر والشام، وهذا ما فرض وضعاً خاصاً في تعامل هذه الأقاليم مع الدول الأوربية، فأصبحت تمثل الجانب العربي من المسألة الشرقية.

- المسألة المصرية :

تحولت ولاية مصر إلى مسالة دولية عندما خططت حكومة الإدارة بفرنسا في ١٧٩٨م لاحتلالها بهدف قطع خطوط المواصلات البرية بين إنكلترا وأقاليم الشرق. لكن مشروع إنشاء مستعمرة فرنسية في مصر لم يعد قابلاً للتحقيق بعد تحطم الأسطول

الفرنسي في أبي قير ومغادرة نابليون لمصر على عجل، واغتيال خليفته الجنرال كليبر وانتهت المغامرة الفرنسية بانسحاب القائد مينووقواته من مصر (١٨٠١م).

وقد مهدت الحملة الفرنسية على مصر لتولي شاب طموح أمور البلاد هومحمد علي، وقد سمحت له الظروف أن يصبح سيد مصر المطلق الصلاحية (١٨٠٥-١٨٤٨م) ويجعلها ولاية وراثية لعقبه، وما كان ليتم له ذلك لولا قيامه بإصلاحات جريئة، فأرسل البعثات العسكرية والتعليمية إلى أوربا، واستقدم الخبراء والمدرسين الأوربيين، وعمل على اندماج مصر في اقتصاد تجاري خاضع للدورة الاقتصادية الأوربية يقوم على المحاصيل النقدية (زراعة القطن) ويستند إلى قاعدة إنتاجية قوامها المصانع والورشات وطرق المواصلات وشبكة من الترع والقنوات، كما أوجد واقعاً ثقافياً متفتحاً على الغرب.

بدأ محمد علي تنفيذ خطته الرامية إلى جعل مصر قوة عسكرية قادرة على توسيع سلطتها على حساب الدولة العثمانية بالقضاء على زعماء المماليك، في مذبحة القلعة (١٨١١م). ثم بادر بتقديم العون إلى الدولة العثمانية في مواجهتها للحركة الوهابية بالجزيرة العربية (١٨١١-١٨١٨م)، وأخضع أقاليم جنوب وادي النيل وأرسل أسطوله وقواته البرية لمساعدة السلطان في إخماد ثورة اليونان وحقق نجاحاً معتبراً في فترة قصيرة، واستولى الجيش المصري على أقاليم سورية (١٨٣١-١٨٣٢م).

مما لا شك فيه أن تجربة محمد علي بمصر كانت إنجازاً غَيَّر ملامح مصر، وجعل فكرة تأسيس دولة قوية تشمل مصر والسودان وبلاد الشام أمراً قابلاً للتحقيق، لكن اندفاع محمد علي في سياسة عسكرية طموحة وتجاهله لطبيعة العلاقات الدولية آنذاك حالا دون تحقيق هذا المشروع الطموح، فكانت نقطة الضعف الكبرى فيه هوتحجيمه للطبقة الوسطى المصرية وسحق الطبقة الدنيا بفعل تشجيع الملكيات الكبرى. وظل النموالاقتصادي لمصر خاضعاً لمتطلبات اقتصاد الدول الأوربية الكبرى، ولم تقوالمؤسسات التي أقامها على التطور في مواجهة الضغوط الأوربية.

على أن الشيء الذي يحسب على محمد علي هوتحقيقه لأهداف الدول الأوربية ولوبشكل غير مباشر، فلم يمتنع عن مجاراة الفرنسيين في مشاريعهم التوسعية في شمال إفريقيا، ولم يتردد في توجيه ضربة قاضية إلى الدولة العثمانية، ومن هذا المنظور لا يعدومشروع محمد علي كونه طموحاً شخصياً جعل من البرنامج الإصلاحي بمصر مجرد وسيلة لتحقيق أغراضه الخاصة.

- المسألة السورية :

لقد ترتب على الوضع الجغرافي لبلاد الشام المتحكم في طرق المواصلات في شرق المتوسط ووجود الأماكن المقدسة المسيحية. وتعدد الطوائف والمذاهب فيها، زيادة حدة الأطماع الأوربية.

وقد ساعد الحكم المصري ببلاد الشام على تغير موازين القوى الاجتماعية والاقتصادية، باعتماده أسلوباً إدارياً يقوم على مبدأ المساواة بين الطوائف، مما جعل المسلمين في سورية لا يفرحون بانتصاراته لأن عواطفهم كانت مع السلطان العثماني، وهذا ما ساعد مناصري السلطان العثماني والمتعاونين مع إنكلترا على إثارة الفتن ضد حكم إبراهيم باشا لبلاد الشام، وتسبب هذا بعد انسحاب الإدارة المصرية من الشام (١٨٤١م) في تهيئة الظروف لحدوث اضطرابات بدأت فعلاً عندما رفض فلاحوجبل لبنان، تسلّط ملاك الأراضي، وبعد اشتداد المنافسة بين طائفتي الدروز والموارنة انتشرت الاضطرابات في جبل لبنان سنة ١٨٤٥ م وامتدت إلى بعض مدن بلاد الشام الداخلية.

سارعت فرنسا بإرسال قوة مؤلفة من ستة آلاف جندي إلى بيروت (١٨٦٠م) مؤازرة للموارنة، فتبنت الدول الأوربية هذا العمل الحربي حتى لا تنفرد فرنسا بالأمر، وتشكلت لجنة دولية، فأقرت اتفاقاً مع السلطان جعل جبل لبنان "متصرفية" لها نظام خاص ويتولى تسييرها متصرف مسيحي، يقترحه السلطان وتوافق عليه الدول

الأوربية، فكان تولي داود باشا متصرفية لبنان بداية فعلية لتكريس تقسيم بلاد الشام لاحقاً إلى دول إقليمية.

٣ - محاولات الإصلاح في الدولة العثمانية :

فرض الضعف على رجال الدولة العثمانية محاولات الإصلاح، وقد وجدت الإصلاحات العثمانية معارضة شديدة من مراكز القوى التقليدية، وفي مقدمتها مؤسسة الإنكشارية التي اعتادت التصرف حسبما تقتضيه مصالحها الخاصة بحيث كانت تُولّي من تشاء من السلاطين وتخلع من تشاء.

وتسارعت وتيرة الإصلاحات بعد تولي السلطان محمود الثاني (١٨٠٨-١٨٣٩م)، الذي سعى إلى التخلص من ضغط الإنكشارية بتدبير مذبحة للعصاة منهم (١٨٢٦م)، واتجهت نيته إلى إدخال تحويرات جذرية على الإدارة والجيش، وبدأ في إنشاء المدارس العسكرية العصرية، لكن موته المفاجئ لم يسمح له بتنفيذ مشاريعه، فواصل نهجه السلطان عبد المجيد (١٨٣٩-١٨٦١م) بإصداره خط كالخانة (١٨٣٩م) الذي ساوى بين رعايا الدولة وألغى نظام الالتزام في الجباية وأقر مبدأ تأمين الروح والعرض والمال، ثم الخط الهمايوني (١٨٥٦م) الذي أقر نهائياً المساواة بين أفراد مختلف الملل.

توسعت حركة الإصلاح بعد اعتلاء السلطان عبدالعزيز العرش (١٨٦١) فأصدر قوانين تطبيقية تنظم سير الدولة استمد نصوصها من مدونة القانون الفرنسي.

واستكملت حركة الإصلاح مداها بإصدار السلطان عبدالحميد الثاني الدستور الذي ينظم التمثيل النيابي ويحدد صلاحيات السلطان، وكَوَّن تبعاً لذلك مجلس المبعوثين ومجلس الأعيان، لكن تغير موازين القوى في جهاز الدولة دفع السلطان عبد الحميد الثاني بعد وقت قصير إلى إلغاء إصلاحاته، وكان الإلغاء عاملاً مساعداً على تعميق فكرة الإصلاح في شرائح واسعة اعتبرت نظام السلطنة العائق الأساسي لكل تطور مستقبلي، مما سهل المهمة على أنصار "الاتحاد والترقي" في قلب نظام الحكم (١٩٠٩م).

ولكن التنظيمات كلها انتهت في الواقع إلى الفشل، بسبب عدم ملاءمتها لواقع المجتمع أولعدم التمكن من تطبيقها.

وقد اختلف الأتراك في الموقف من وجود قوميات أخرى في الدولة العثمانية، فأخذ بعضهم بالقومية الطورانية التي تقتضي التخلي عن البلاد غير التركية كما ذهب إلى ذلك يوسف أقجورا، بينما فضل آخرون تبنّي سياسة تتريك الشعوب غير التركية.

وقد كان رد فعل العرب على هذا الواقع، الذي أصبح فيه التوجه القومي بديلاً عن عملية الإصلاح سريعاً، وهذا ما سمح لمثقفيهم أن يتدرجوا في مواقفهم من المطالبة بالحرية الدستورية إلى حد تبني فكرة الانفصال عن الأتراك.

٤ - الحياة الثقافية في الدولة العثمانية :

لقد اصطبغت الحياة الثقافية في الدولة العثمانية بالتوجه الديني وغلب عليها الانعزال ورفض التجديد والاقتباس والميل إلى التصوف وبخاصة في الريف بفعل نشاط الطرق الدينية. أما في المدن فقد اعتمدت الحياة الثقافية على نشاط الفقهاء خاصة الذين ارتبطوا بالسلطة وعملوا على توفير وظائف السلك الديني والتعليمي وكانت توجهاتهم مذهبية.

وقد انبثقت عن التوجه الديني السني خاصة حركة إصلاح ديني تعاملت مع الشرائح الحضرية، وحاولت الموافقة بين روح الإسلام ومتطلبات العصر، فكان من روادها الأفغاني، والكواكبي، ومحمد عبده.

أما التوجه الديني التصوفي الذي غلب على البادية والريف، فقد ظهرت به حركات إصلاح جذرية تمسكت بالإيمان في نقائه وبساطته وحاربت البدع وحاولت بناء المجتمع على تقاليد السلف الصالح، مما جعلها تصطدم بالسلطة المركزية وحكام الولايات العربية، وكان في طليعة هذه الحركات الإصلاحية التي التجأت إلى العنف: الحركة السنوسية والحركة المهدية والحركة الوهابية.

على أن التطورات التي عرفتها بلاد الشام ومصر خاصة قد سمحت باحتكاك ثقافي، فعرفت مصر على يد محمد علي التعليم الحديث والبعثات العلمية إلى أوربا. أما بلاد الشام وبخاصة لبنان، فقد حققت مكانة الريادة في الثقافة المتفتحة على الغرب بفضل مساهمات الموسوعيين والجهود التعليمية للإرساليات واهتمام المتعلمين بالعمل في نشر الكتب والصحف.

إن القرن التاسع عشر، الذي وصفه بعض الباحثين بعبارات قاتمة، قد شهد في مختلف الأقطار العربية وبخاصة الولايات العثمانية بالمشرق، وضع أسس بداية نهضة علمية تميزت بالتنوع والغنى.

الفصل الثالث

الجزائر من الانتماء العثماني إلى الاحتلال الفرنسي

شكلت الجزائر منذ التحاقها بالدولة العثمانية (١٥١٨م) جبهة بحرية متقدمة في الصراع العثماني الإسباني في غرب المتوسط، فتركز اهتمام حكامها "البايلاربايات" (١٥١٨-١٥٨٨م) على الجهاد البحري الذي أكسبهم شرعية، على أن دخول العلاقات العثمانية المسيحية في مرحلة توازن القوى، جعل الجزائر العثمانية تتحول إلى مجرد ولاية تخوم يحكمها الباشوات (١٥٨٨-١٦٥٩م) وكانت السلطة الفعلية في يد قادة فرق الجند من الآغاوات ثم الدايات الذين شجعوا على مواصلة الجهاد البحري ونجحوا في جعل الجزائر قوة محلية مؤثرة في غرب المتوسط، وأصبح حاكمها الداي حاكماً مستقلاً منذ سنة ١٧١٧ م، ولم يعد يشده إلى السلطان العثماني سوى اعتبارات المصلحة وواجب الولاء الشرعي لسلاطين آل عثمان باعتبارهم الممثلين الشرعيين للمسلمين.

وعرفت الجزائر منذ نهاية القرن الثامن عشر أوضاعاً اجتماعية واقتصادية مضطربة وعلاقات خارجية متوترة مما أدى إلى مواجهة غير متكافئة مع الدول الأوربية.

١ - أوضاع الجزائر الداخلية :

كان التنظيم الاجتماعي في البلاد الجزائرية قبل الغزوالفرنسي يقوم على ترتيب تفاضلي على أساس امتلاك القوة العسكرية والثروة والنفوذ، فجزائر القرن التاسع عشر كان يتحكم فيها عاملان رئيسيان، أولهما يتمثل في القوى الاجتماعية المتنفذة بالمدن، والثاني يبرز في المرجعية الدينية المؤثرة في المجتمع الريفي.

أ. القوى الاجتماعية المتنفذة في المدن والريف:

-جماعة الأتراك والكراغلة : كان الأتراك العاملون في فرق الجيش "الوجاق" يشكلون طائفة مغلقة على نفسها، تمارس مهامها العسكرية وتكاد تحتكر الرتب العليا في الجهاز الإداري، رغم قلة عددهم، ولقد انتهى التأثير الفعلي للجماعة التركية بالجزائر باحتلال الجيش الفرنسي لمدينة الجزائر. عندما سارع الفرنسيون إلى طردهم من الجزائر.

وتلحق بالأقلية التركية عناصر الكراغلة وهم جماعة المولدين من آباء أتراك وأمهات جزائريات، وقد كانوا في وضع مميز يسمح لهم بلعب دور فاعل في جهاز الإدارة المحلية، لكن عجزهم عن الاندماج في الطائفة التركية ومحاولتهم منافستها، تسبب لهم في عداء العناصر التركية، فتصدت لهم فرق الجيش الإنكشاري في مدينة الجزائر وتم طرد العديد منهم إلى الريف المدن الداخلية.

- جماعة الحضر وطائفة اليهود :

تتشكل من الأسر العريقة في المدن الجزائرية الرئيسية وأغلب أفرادها موظفون في السلك التعليمي والديني وفي إدارة البايليك وأصحاب أملاك في المدينة، وجلهم يشتغل بالتجارة وله معرفة بما يجري خارج الجزائر ونفوذ في جهاز البايليك. على أن عدد الحضر يعتبر ضئيلاً إذا ما قيس بعدد سكان الريف، وهذا ما يجعل مكانتهم في المجتمع الجزائري قبل الاحتلال الفرنسي تعود أساساً إلى الوظائف الإدارية التي كانوا يشغلونها والأعمال التجارية التي كانوا يقومون بها والتي جعلت منهم في واقع الأمر "برجوازية محلية" لها القدرة على التأثير في الأحداث.

- عشائر المخزن :

وهي جماعات مرتبطة بخدمة الجهاز الإداري خارج المدن، ومطالبة بالمشاركة في الحملات الفصلية مع فرق المحلة لإيقاع العقاب بالعصاة واستخلاص الجباية والمطالب المخزنية سواء من جماعات الرعية الخاضعة أوالقبائل الجبلية والبدوية الممتنعة.

وكانت قبائل المخزن بهذه المهام راعية لمصالح الحكام وحلقة وصل بينهم وبين القبائل داخل البلاد، وقد استقر أغلبها بالقرب من الممرات الوعرة وعند محطات الطرق.

شكلت الأقلية التركية العاملة بالجزائر والمتعاونين معها في المدن وفرسان المخزن في الريف هيكلاً إدارياً خاصاً وتنظيماً عسكرياً شبه مغلق يعيش أفراده على هامش المجموعات الرئيسية المكونة للمجتمع الخاضع لحكمها، إن أغلب هذه القوى كانت غريبة عن واقع الجزائر الذي تجسده طوائف المدن المحرومة وقبائل الرعية الخاضعة. فطوائف المدن المحرومة، تضم العائلات التي قدمت إلى المدن الكبرى من الأقاليم الداخلية للإقامة والعمل في الأشغال البسيطة والمهن الشاقة.

أما جماعات الرعية فهي خاضعة لنظر موظفي الدولة وفرسان المخزن، وهي محرومة من كل الامتيازات ويسخر أفرادها كفلاحين أجراء لخدمة الأرض التابعة للدولة، ويجبر من ظل على أرضه منهم على دفع ضرائب عديدة وهذا ما جعلها تعيش حياة من الحرمان والشقاء.

ب. القوى الروحية المؤثرة في المدن والريف :

ارتبط الوضع الاجتماعي في الجزائر في نهاية القرن الثامن عشر وطيلة القرن التاسع عشر بنشاط الطرق الدينية التي كان لها تأثير مباشر في الحياة الاجتماعية. أما في الريف فقد عملت الطرق الدينية على تعميق روح الأخوة الإسلامية بين قبائل الريف بواسطة توجيه روحي موجه في أساسه لتربية العامة وليس مقصوراً على الخاصة.

وكانت هذه الطرق الدينية في الريف وسيلة تـأطير قادرة على جمع السكان وتوجيههم لمقاومة الحكام أوالتصدي للغزوالأجنبي باعتبار ذلك جهاداً مقدساً، وهذا ما يجعل الطرق في الجزائر تؤدي دور الأحزاب السياسية والمنظمات الاجتماعية.

وأهم الطرق الدينية في الفترة الأخيرة من العهد العثماني في البلاد الجزائرية:

١ - الطريقة القادرية

وكانت تنتسب إليها في القرن التاسع عشر ثلاث وثلاثون زاوية ، أهمها زاوية القيطنة التي أسسها جد الأمير عبد القادر.

٢ - الطريقة الطيبية :

التي تنتسب إلى مولاي الطيب من أشراف وزان بالمغرب، وتنتشر في الجهات الوهرانية.

٣ - الطريقة الدرقاوية

تنتسب إلى الشيخ محمد العربي الدرقاوي (ت١٨٢٣م). وقد وجدت هذه الطريقة أتباعاً كثيرين في الجهات الوسطى والغربية من البلاد الجزائرية.

٤ - الطريقة الرحمانية

يعود تأسيسها إلى سيدي محمد بن عبد الرحمن القشتولي، وقد انتشرت هذه الطريقة بوسط وشرق البلاد الجزائرية وشمال شرق الصحراء.

٥ - الطريقة التجانية :

أسسها سيدي أحمد التجاني في عين ماضي، واتخذت طابعاً حضرياً لتركزها في عين ماضي وقصور الصحراء.

لقد عرفت الجزائر في نهاية القرن الثامن عشر وخلال الربع الأول من القرن

التاسع عشر حركات تمرد عديدة قام بها سكان الريف وكان الدافع إليها في غالب الأحيان الإجراءات الجبائية التعسفية وجوبهت بحملات عسكرية لمعاقبتهم، وقد تركزت حركات العصيان التي ساندتها بعض الطرق الدينية في المناطق الجبلية والجهات الداخلية.

إن جمود الجهاز الإداري وعداء الطرق الدينية لم تساعد الداي حسين باشا على إدخال تنظيمات جذرية على الجهاز الإداري وفرضت عليه أن يوجه طاقاته إلى إخماد حركات العصيان، فوقف عاجزاً أمام تزايد تحرشات الدول الأوربية، وقوة الاحتكارات اليهودية.

في هذه الظروف المتأزمة، تحولت المدن إلى بيئات منكمشة، وتحول الريف إلى مجال مغلق على نفسه ومعادٍ للسلطة وأصبحت الظروف مهيأة لتعرض الجزائر إلى انهيار داخلي أوعدوان خارجي.

٢ - علاقات الجزائر مع الدول الأوربية :

بدأت العلاقات الجزائرية الأوربية تأخذ طابع المواجهة مع التزام الجزائر بتوجهات السياسة العثمانية ودخولها طرفاً في النزاع الفرنسي الإنكليزي بسبب احتلال نابليون بونابرت لمصر ووضعه مخططاً استعمارياً يستهدف مد النفوذ الفرنسي إلى شمال إفريقيا انطلاقاً من الجزائر.

إن المشروع الفرنسي لاستعمار الجزائر لم يكن وليد أحداث طارئة، وإنما كان يستند إلى خلفية تاريخية تحددت خطوطها الرئيسية بفعل توجهات سياسة نابليون الأول الذي كان يعتبر الجزائر ضمن مناطق النفوذ الفرنسي، ولكن تراجع نابليون في إسبانيا ثم روسيا لم تسمح له بتنفيذ سياسته.

وفي عهد شارل العاشر وقع الداي حسين في الفخ الذي نصب له عندما لم يتمالك أعصابه برفعه مروحة كانت بيده في وجه القنصل الفرنسي (١٨٢٧م). واعتبرت الحكومة الفرنسية تصرف الداي إهانة للشرف الفرنسي، وبادرت بإعلان حالة الحرب على الجزائر.

نزل الجيش الفرنسي بدون مقاومة على شاطئ شبه جزيرة سيدي فرج ثم حدثت أولى الاشتباكات مع القوات الجزائرية وأسفرت عن إلحاق خسائر بطلائع الجيش الفرنسي، فبادر الفرنسيون إلى استعمال المدفعية في تقدمهم نحومدينة الجزائر، وحققوا انتصارات سريعة مكنتهم من الوصول إلى حصن الإمبراطور الذي يشرف على مرتفعات الجزائر فاضطر الداي حسين باشا إلى إمضاء وثيقة استسلام مدينة الجزائر (١٨٣٠).

بدأت المقاومة الحقيقية للاحتلال الفرنسي عندما حاولت قوات فرنسية التوجه نحومدينة البليدة فاصطدمت بجموع المقاومين، وكان هذا بمثابة الصدمة التي أقنعت الفرنسيين بأن احتلال الجزائر ليس أمراً سهلاً كما تصوروه.

في هذه الأثناء اتخذ حكام تونس والمغرب موقف المتربصين بالفرص، فبادر باي تونس بإرسال وفد لتهنئة الجنرال دوبورمون، وبإيعاز من فرنسا بادرت السلطات التونسية بمنع تجارة البارود بطبرقة حتى يستحيل وصوله إلى قسنطينة حيث كان أحمد باي يتزعم المقاومة، وقد سمحت هذه العلاقات لباي تونس أن يتفاوض مع قائد الجيش الفرنسي بالجزائر من أجل تعيين أفراد من البيت الحسني الحاكم بتونس على رأس مقاطعتي قسنطينة ووهران، تحت نظر الفرنسيين، مقابل ضريبة سنوية للخزينة الفرنسية.

أما موقف سلطان المغرب مولاي عبد الرحمن (١٧٧٨-١٨٥٩م) فلايختلف عن تصرف باي تونس، من حيث طبيعة الموقف، فقد استغل مناشدة باي وهران له لتولي شؤون المسلمين بالمغرب الأوسط والدفاع عنهم ضد الفرنسيين، فبادر بإرسال ابن عمه،

وأمره بالاستيلاء على المغرب الأوسط. وبدأت القوات المغربية بإلحاق الجهات الغربية من الجزائر بالمملكة المغربية ولكنّ الجزائريين لم يجدوا في المغاربة ما كانوا يأملون من ضمان أمنهم، فسارعت الكراغلة بعد وقت قصير وقبائل المخزن إلى اتخاذ موقف عدائي منهم، فانتهز الفرنسيون الفرصة وأبلغوا سلطان المغرب ضرورة سحب قواته من الأراضي الجزائرية فانسحب المغاربة خوفاً من عواقب الصراع مع فرنسا.

٣ - الحياة الثقافية في الجزائر أواخر العهد العثماني :

ترتكز الثقافة في الجزائر أواخر العهد العثماني على المهام المنوطة بجماعة الفقهاء في المدن وبشيوخ الزوايا بالريف. ففقهاء المدن كانوا يؤطرون الحياة الثقافية بما يقومون به من تلقين للعبادات، واشتغال بالتعليم، وتَوَلٍ لبعض الوظائف الدينية والقضائية وتأليف المصنفات.

أما شيوخ الزوايا فقد اتسع نشاطهم ليشمل إلى جانب التربية والتعليم القيام بمهمة الحاكم والقاضي، مما جعل منهم سلطة حقيقية مستقلة بشرعيتها وبمصادر تمويلها.

وقد عرفت البلاد الجزائرية أواخر العهد العثماني حياة فكرية تتصف بالجمود تقوم بالمحافظة على التراث الإسلامي وتأصيله عن طريق تلقين مضمون مصنفات متعارف عليها وحفظها.

كانت الزوايا المهمة والجوامع الرئيسية مؤسسات تعليمية عليا بالجزائر أواخر العهد العثماني، لا يقل مستوى التعليم بها عن مراكز التعليم الرئيسية بالعالم الإسلامي وقد كانت بيئة الأمير عبد القادر وهي جهة «غريس» موطن علم، فانتشرت بها الزوايا وحلقات العلم، ودعم نشاط هذه الزوايا ما كانت تعرف به عائلات عريقة بناحية غريس من توارث للعلم ومحافظة عليه، وهذا ما أبقى البنية الثقافية محافظة في

طابعها وقادرة على تقديم الخدمات الضرورية في مجال العبادة والتعليم والقضاء. على أن فترة الاستعمار الفرنسي أدت إلى تحطيم البنية الثقافية التقليدية للجزائر، مما غَيَّر مجريات التاريخ الجزائري وأثر في مستقبل الشعب.

الفصل الرابع

بطل في ذمة التاريخ، الأمير عبد القادر، مراحل حياته وملامح شخصيته

١ - مراحل حياة الأمير عبد القادر:

عاش الأمير عبد القادر ثلاث مراحل متميزة بأحداثها ودلالاتها، الأولى (١٨٠٧-١٨٣٢م) قضاها في طلب العلم والتعرف إلى أوضاع البلاد العربية، والثانية (١٨٣٢-١٨٤٧م) عاشها في الجهاد، أما الثالثة فقد قضاها في ديار الغربة.

ابتدأت مرحلة الجهاد بالتحاق الشاب عبد القادر بالمتطوعين صحبة أبيه الشيخ محيي الدين، فأبلى بلاء حسناً في أول اشتباك مع القوات الفرنسية، فاشتهر أمره وعرف بشجاعته، وهذا ما أهَّله لأن يتولى قيادة الجهاد بعدما اعتذر أبوه الشيخ عن الاضطلاع بهذه المهمة، فبويع عبد القادر على الجهاد فجمع القبائل على الجهاد، وحقق نجاحات أرغمت قائد الجيش الفرنسي بوهران على عقد معاهدة معه (١٨٣٤م).

وما لبث الفرنسيون أن ألغوا المعاهدة، فألحق الأمير عبد القادر بالجيش الفرنسي الهزيمة في معركة المقطع (١٨٣٥م)، وحتى يتجاوز الفرنسيون هذه النكبة الخطيرة جردوا بسرعة حملات معززة بالمدفعية على مدن الأمير الرئيسية، فاستولوا على معسكر تلمسان، لكن ذلك كان بمثابة دفع للأمير لمواصلة ضغطه على القوات الفرنسية وتكبيدها خسائر كبيرة، حتى اضطر الجنرال بيجوإلى أن يعترف بسيادة الأمير على الناحية الغربية والوسطى من الجزائر في معاهدة التافنة (١٨٣٧م)، الأمر الذي سمح للأمير بالتفرغ لتنظيم دولته وبناء مؤسساتها.

على أن عدم احترام روح معاهدة التافنة من طرف الفرنسيين اضطر الأمير إلى إعلان الجهاد ضد الفرنسيين، واستعمل الفرنسيون في حربهم المفتوحة وسائل قمع أدت إلى سقوط مدن دولة الأمير ومراكزه العسكرية فتحولت مواجهة الأمير للفرنسيين إلى حرب عصابات (١٨٤٤-١٨٤٧م)، أبدى فيها الأمير عبد القادر وجنوده شجاعة وصبراً، وحاول الفرنسيون التصدي لحرب العصابات بانتهاج أسلوب الارض المحروقة فانتشر الخوف بين السكان وانضم الكثير منهم إلى الفرنسيين خوفاً على أرواحهم ومصادر قوتهم، وزادت فرنسا من اعتماداتها المالية لحرب الجزائر وأرسلت فرقاً جديدة من الجيش إلى الجزائر.

تمكن الفرنسيون بانتهاج أسلوب الحرب الخاطفة من الاستيلاء على عاصمة الأمير المتنقلة (١٨٤٣م)، لكن ذلك لم يكن نهاية لمقاومة الأمير، فاضطر إلى التنقل السريع ومباغتة العدوثم الانسحاب بعيداً، فحقق بذلك أول تجربة كبرى في حرب العصابات في التاريخ المعاصر، وعندما اشتدت الضائقة على الأمير التجأ إلى الجهات الشرقية من المغرب، وكان يأمل أن يقف السلطان المغربي إلى جانبه، لكن هذا الأخير أمر بإلقاء القبض عليه أوطرده عملاً بنصوص معاهدة «لالا مغنية» مع الفرنسيين (١٨٤٥م)، ونظراً للتفوق العسكري الفرنسي وتحول سلطان المغرب عن مناصرة قضيته نتيجة الضغوط الفرنسية، اضطر الأمير إلى التسليم للفرنسيين (ديسمبر ١٨٤٨م)، بعد أن أخذ ضمانات له ولأتباعه.

إن الأحداث الحافلة لحياة الأمير عبد القادر تجعله بحق إحدى الشخصيات الفذة في التاريخ العربي والإسلامي، فلا يماثله في الجهاد وفي المصير سوى بطل القوقاز الإمام شامل، فكلاهما عاش حياة تميزت بالبساطة والتمسك بالعقيدة والوطن والوقوف بشجاعة أمام غزوأجنبي متفوق وفي هذا المجال حقق كلاهما انتصارات مدوية، وكلاهما انتسب إلى الطريقة الدينية التي كانت منتشرة في موطنه، النقشبندية

بالشيشان والقادرية بالغرب الجزائري، وكلاهما ألغى الحدود بين القبائل وحاول توحيدها، وكلاهما عمل على تأسيس جيش حديث ووضع أسس إدارة منتظمة حسب مبادئ الشريعة الإسلامية، كما عرف كلاهما بحنكته السياسية وفروسيته في الحرب، واكتسب كلاهما شرعية عن طريق المبايعة، فسمح هذا لكل واحد منهما بأن يتلقب بأمير المؤمنين، ومن غرائب أوجه المقارنة بينهما أيضاً تخلي حكام المسلمين المجاورين عنهما، وكلاهما نال عهد أمان من عدوه لضمان حريته وترك سبيله مع أتباعه إلى الأراضي المقدسة بالحجاز، ثم غدر به من أعطى له العهد، وكلاهما تعرف إلى صاحبه وحظي لديه بالتقدير، ثم تشاء الأقدار أخيراً أن تتماثل نهاية البطلين، فالأمير نزل إستانبول ثم انتقل إلى بورصة ثم إلى دمشق حيث ظل مقيماً بها حتى توفي (١٨٨٣م)، وشامل أطلق سراحه (١٨٦٩م) فحل بإستانبول ومنها ذهب إلى المدينة المنورة فعاجلته المنية (١٨٧١م)، وبذلك طويت صفحة ناصعة من صفحات التاريخ الإسلامي.

٢ - ملامح شخصية الأمير عبد القادر ونوعية ثقافته :

أشاد معظم من اتصل بالأمير بخصاله، ومن ملامح الأمير عبد القادر، التي ذكروها أنه كان متواضعاً، جهوري الصوت، يتصف بالبشاشة ولين الطبع، وكان بعيداً عن مظاهر التكلف والأبهة، ميالاً إلى حياة التقشف.

أما فيما يخص تصرفاته فقد جمع الأمير عبد القادر فيها بين أخلاق العالم وتصرفات البطل وسلوك زعيم الجماعة وشيخ الطريقة عن سجية بدون تكلف.

على أن الجانب اللافت للنظر في شخصية الأمير عبد القادر هوفروسيته وما اتصف به من شجاعة، فقد ولع، منذ شبابه، بركوب الخيل والصيد، ولم يشغله عن ممارسة الفروسية سوى قراءة الكتب والانزواء للعبادة.

ولا تكتمل ملامح شخصية الأمير عبد القادر إلا بالتعرض إلى جانب التصوف في حياته، وقد تشرب هذه النزعة منذ طفولته في زاوية أبيه، والتزم بها عند زيارته لضريح عبد القادر الكيلاني ببغداد مع أبيه وهوشاب، وأصبحت غالبة عليه عند تحوله إلى دمشق وتفرغه لمطالعة كتب الصوفية.

لقد كان الأمير عبد القادر مثال الإنسان المتسامح المثقف المتفتح على أفكار الآخرين وعقائدهم، يؤمن بضرورة التعايش بين مختلف الأديان والثقافات، وهذا ما عبر عنه عملياً موقفه الإنساني من أحداث الفتنة الطائفية بدمشق (١٨٦٠م).

وقد رأى في الحركة الماسونية مجرد توجه فكري لا يؤثر في إيمانه ما دامت تؤمن بوجود الله وحب الإنسان لأخيه الانسان، بينما اعتبره دعاة المحافل الماسونية كسباً مؤكداً سوف يسمح لهم بنشر أفكارهم.

ولم يحقق دعاة الماسونية ما كانوا يأملونه من انضمام الأمير عبد القادر إلى صفوفهم لعمق إيمانه وقوة شخصيته فلم يستجب دعوتهم لحضور الحفلة التي كانوا يعتزمون إقامتها تكريماً له (١٨٦٥م)، ومنذ ذلك الحين اتخذ موقف المقاطع لكل نشاط ماسوني.

وهناك مسألة أخرى وهي مشروع المملكة العربية وهي فكرة رومانسية لنابليون الثالث تدعوإلى إقامة مملكة عربية بالمشرق بقيادة الأمير عبد القادر تكمل المخططات الفرنسية الهادفة إلى جعل البحر المتوسط شبه بحيرة فرنسية، وقد ساعدت أحداث فتنة سورية ونزول الحملة الفرنسية بلبنان على بلورة الفكرة، وعرضها على الأمير عبدالقادر.

وقد بدأ الترويج للفكرة بظهور كتاب "عبد القادر إمبراطور البلاد العربية" بباريس (١٨٦٠م)، الذي دعا إلى إقامة امبراطورية عربية توفر الاتصال بين البحر المتوسط والمحيط الهندي، وتمتد بشمال بلاد الشام وحتى عكا، وتكون حليفاً موثوقاً به لفرنسا

وعامل حماية قوي لقناة السويس. على أن إحجام الأمير عن اتخاذ موقف قد يضر بوحدة المسلمين ويضعف الدولة العثمانية، أقنعت نابليون الثالث بصرف النظر عنها.

وقد اتخذت الأوضاع ببلاد الشام منحى آخر عندما بدأ بعض السكان يرى في الانفصال عن الدولة العثمانية ضماناً للسلامة بعد أن أصبحت هذه الدولة مهددة بالسقوط من جراء الحرب الروسية-العثمانية (١٨٧٧-١٨٧٨م)، فعبر عن هذا التوجه ما عرف "بحركة الوجهاء بسورية"، التي عقدت عدة اجتماعات في مدن دمشق وصيدا وبيروت، شارك فيها ممثلون لمختلف الطوائف، فتبلورت الآراء حول فكرة استقلال بلاد الشام في حالة تعرضها للاحتلال من طرف دولة أجنبية، وحبذت أن يكون رئيس هذه الدولة المستقلة الأمير عبد القادر الجزائري الذي قبل الفكرة من حيث المبدأ لكنه رأى ضرورة تأجيل الموضوع إلى أن تتبين الأوضاع التي سوف تسفر عنها الحرب الروسية-العثمانية، فقد كان للأمير عبد القادر من الفطنة والحنكة ما جعله يتعامل مع الموقف في الحدود التي لا تؤثر في مكانته ولا تضر بمصالح العرب والمسلمين.

الفصل الخامس

مشروع الأمير عبد القادر بين التحديات الخارجية والعوائق الداخلية

لا يمكن تحديد أبعاد مشروع الأمير عبدالقادر إلا بوضعه في إطاره التاريخي وذلك من خلال عرض ثلاث مسائل أساسية، الأولى تتعلق بكيفية توليه السلطة وتعامله مع الفرنسيين، والثانية طبيعة مؤسسات الدولة، والثالثة القوى التي تعامل معها.

١ - مسألة تولي الأمير عبد القادر السلطة:

كان تولي الأمير مقاليد الأمور نقلة نوعية في ممارسة السلطة، أساسها رغبة السكان، وهذا ما يؤسس لقيام نظام حكم شرعي ويكون قاعدة لبناء دولة وطنية لا تقوم على الإكراه. وقد تم ذلك فعلاً عندما نصب الأمير على رأس الإمارة في بيعتين: الأولى خاصة (نوفمبر ١٨٣٢م) وهي بيعة شجرة الدردارة، حيث تقدم لمبايعته أفراد أسرته

ووجهاء القوم، والثانية عامة بمعسكر (١٨٣٣م). هكذا اختير الأمير عبد القادر لتحمل مسؤولية الجهاد وهوشاب لم يتجاوز الرابعة والعشرين من العمر، وما كان ليقع عليه الاختيار لولا خصاله ومؤهلاته.

٢ - كيفية تعامل الأمير عبد القادر مع الفرنسيين :

عمل الأمير عبد القادر على تحقيق السلام وحماية السكان. ومن هذا المنطلق يمكن فهم تعامل الأمير عبد القادر مع فرنسا طبقاً لأحكام المعاهدات المعقودة معها فالمعاهدة الأولى (دي ميشال) (١٨٣٤م) ضمنت للأمير عبد القادر وضعية الحاكم القوي، ومكنته من وضع اللبنات الأولى في بناء دولته التي اشتملت على معظم الناحية الوهرانية.

أما المعاهدة الثانية (التافنة) (١٨٣٦م) فكانت تأكيداً لمكاسب الأمير السابقة ومكسباً استراتيجياً سمح له بإقامة دولة على ثلثي البلاد الجزائرية، في إطار الضمانات الشرعية الدولية.

لقد كان مستقبل معاهدة التافنة مرتبطاً بميزان القوى في الحكومة الفرنسية بين أنصار الاحتلال المحدود ودعاة الاحتلال الشامل، وقد دفعت عدة عوامل الحكومة الفرنسية لتأخذ في الأخير بالتوجه الداعي إلى الاحتلال الشامل.

٣ - تنظيم دولة الأمير عبد القادر :

يقوم النظام الإداري لدولة الأمير على الهيكل القديم لنظام البايليك الذي أثبتت بعض تنظيماته ملاءمتها للبيئة الجزائرية، مع تعديلات اقتبسها من بعض النظم المعمول بها في المغرب الأقصى لتماشيها مع النظام القبلي السائد في الريف، على أن الشيء الملاحظ على النظام الإداري لدولة الأمير هوفاعليته ومرونته التي جعلته يطبق نظاماً عاماً يحترم خصوصية كل إقليم، وهذا ما مكن الأمير من بسط سلطته على القبائل، فاعترفت

به حتى القبائل التي كانت في السابق مستقلة عن سلطة البايليك.

عمل الأمير على تقوية الجهاز المركزي على أسس تتجاوز مفهوم البنية القبلية إلى فكرة بناء دولة كما كان الحال في أوربا آنذاك، فاتبع خطة لدمج للقبائل، وأبطل أعمال السخرة وإجراءات المصادرة التي كان سكان المدن والريف عرضة لها، وعمم مطالب الدولة من خدمات وجباية على جماعات المخزن والكراغلة، وهذا ما سمح للأمير بالقضاء على المحسوبية في السلوك والرشوة في المعاملات والاستبداد في التعامل.

اتخذ النظام الإداري والقضائي لدولة الأمير عبد القادر طابعاً عسكرياً بفعل حالة الاستعداد التي أعقبت فترتي السلم القصيرتين بعد كل معاهدة ولتوجس الأمير في نيات الفرنسيين، وهذا ما دفعه إلى إعطاء أهمية قصوى لتقوية دولته، وإنشاء الخطوط الدفاعية وتحصين المدن، وإقامة المراكز والحصون لتكون نقاط تجمع وإمداد لجيشه.

وحرص الأمير عبد القادر على فرض وجوده إقليمياً ودولياً بإقامة اتصالات سياسية مع الدول التي كانت لها علاقة مع الجزائر، وكان قوام هذه العلاقات ضمان المصالح المشتركة، واعتمد الأمير في ذلك على المراسلات وإيفاد المبعوثين.

وفي إطار اتصالات الأمير عبد القادر بفرنسا، فقد كان للجواسيس الفرنسيين وبخاصة القنصلين الفرنسيين بمعسكر، والمستخدمين الأوربيين لدى الأمير عبد القادر دور بارز في نقل المعلومات إلى الفرنسيين التي ساهت في القضاء على دولة الأمير.

حاول الأمير عبد القادر عقد صلات وثيقة مع الدولة العثمانية رغم أن سياستها كانت تتخوف منه وتفضل عليه باي قسنطينة وتنكر عليه اتفاقه مع الفرنسيين، ورغم ذلك فقد سعى الأمير عبد القادر إلى تجاوز ذلك والعمل على تقوية موقفه في نظر الباب العالي وتبرير عقده معاهدة دي ميشال مع الفرنسيين باعتبارها في صالح المسلمين.

أما بالنسبة إلى المغرب، فقد حرص الأمير عبد القادر على توثيق الصلات معه،

لتكوين جبهة موحدة في مواجهة الغزوالفرنسي، ولم يتأثر بالموقف المتحفظ لسلطان المغرب من عقده معاهدة التافنة مع الفرنسيين، وعندما اضطرته الظروف إلى اللجوء إلى المغرب (١٨٤٣م)، أصبح الاصطدام حتمياً بين المخزن المغربي ودائرة الأمير عبد القادر نتيجة التهديدات الفرنسية للمغرب وتكرست القطيعة عندما أبرم السلطان معاهدة طنجة (١٨٤٤م) مع الفرنسيين والتزم بموجبها بملاحقة الأمير عبد القادر لطرده أوإلقاء القبض عليه باعتباره خارجاً على القانون.

ولم تفت الأمير أهمية موقع تونس، بعد أن توسعت دولته شرقاً، وهذا ما دفعه إلى تهنئة باي تونس راجياً منه عقد صلات مودة وتعاون معه، لكن الأمير لم ينجح في تطوير علاقات تعاون مع باي تونس لأن الباي لم ير فائدة في التعاون مع الأمير، مما زاد في عزلة الأمير وسمح لفرنسا بتنفيذ مخططاتها الرامية إلى القضاء عليه.

وحاول الأمير عبد القادر عقد صلات مع بريطانيا، واستغلال التنافس التقليدي بين الفرنسيين والإنكليز على مناطق النفوذ خارج أوربا، فأرسل مبعوثاً (١٨٣٥م) إلى القنصلية البريطانية بطنجة حاملاً رسالتين، الأولى إلى القنصل البريطاني، والثانية إلى ملك إنكلترا، فرد عليه القنصل بعدم استعداد بريطانيا للقيام بوساطة بينه وبين فرنسا، محبذاً أن يبقى اتصاله هذا سرياً محافظة على العلاقة مع فرنسا.

كانت نظرة الحكام في العالم الإسلامي قاصرة ومحدودة، تتعامل مع دولة الأمير من خلال مصالحها الذاتية، رغم أن هذا الفهم للأشياء لم يعد له مبرر أمام التحدي الأوربي الذي سوف يكرس الهيمنة الاستعمارية الأوربية بالجزائر ثم في الأقطار المجاورة.

٤ - القوى التي تعامل معها الأمير عبد القادر:

تحكم في مصير مشروع الأمير مواقف الجماعات ذات الوزن الإداري والعسكري، وموقف الأمير من الوضع الاجتماعي في الجزائر القائم على التفاضل في الامتيازات

والخدمات.

أ. موقف جماعة الأتراك والكراغلة : أدى الغزوالفرنسي للجزائر إلى وضع حد لسيطرة جماعة الأتراك على جهاز الإدارة ومؤسسة الجيش. بعد أن أمر الفرنسيون بترحيل الإنكشارية من الجزائر، ودفع من تبقى منهم للانضمام إلى جماعات الكراغلة (المولدين) بفعل التقارب في النسب والمصالح، فأصبحت بذلك هذه الجماعات قوة مؤثرة في بعض المدن الرئيسية التي كانت تضم أعداداً كبيرة منهم.

لقد حالت الامتيازات التي كانت تحظى بها العناصر التركية والكرغلية دون اندماج غالبيتهم بباقي السكان الجزائريين، وسمح للفرنسيين باستغلال الوضع لتعميق عداء الكراغلة للأمير وتحويله إلى عداء قومي وأدت إلى انضمام قسم منهم إلى صفوف الفرنسيين، فأصبحوا في موقف معاد للأمير، خاصة بعد أن انتهج سياسة قوامها القضاء على الامتيازات وكان هذا أحد أسباب قصور مشروع الأمير في بناء دولة حديثة.

ب. موقف طائفة الحضر :

تكمن أهميتها في نشاطها التجاري المحدود وخدماتها الثقافية، وبقي تأثيرها محدوداً لبقائها بعيدة عن جهاز البابليك وقد كانت مواقف هذه الأسر من الاستعمار أقرب إلى العمالة والانتهازية.

لقد فقد الأمير عبد القادر بتردد الحضر في اتخاذ موقف واضح من الإدارة الفرنسية، طائفة اجتماعية قد تساعد على تأطير أفضل لدولته واندماج حقيقي للعناصر السكانية بالمدن.

ج. المخزن :

شكلت عشائر المخزن قوة معادية للأمير بسبب الامتيازات التي كانوا يتمتعون بها في العهد العثماني مما جعلهم يحالفون الفرنسيين.

لقد خسر الأمير عبد القادر بعداء قبائل المخزن له قوة حربية لا يستهان بها وكان أحد العوامل الرئيسية في هزيمته أمام الفرنسيين.

د. موقف مرابطي الزوايا ومقدمي الطرق الدينية :

كان لموقف بعض شيوخ الزوايا ومقدمي الطرق الدينية المعادي للأمير عبد القادر تأثير ملموس في إضعاف نفوذه بين السكان.

وقد حرم الموقف المعادي لشيوخ الطرق الدينية الأمير من طاقة روحية مؤثرة في تجنيد السكان ودفعهم إلى مواجهة الفرنسيين، وذلك لأن الطرق الدينية في الجزائر آنذاك كانت المعبر الحقيقي عن الروح الوطنية والعامل المحفز للنضال، وهذا ما حاول الأمير استغلاله، وكان في طليعة أنصار الأمير في أول أمره أتباع الطريقة القادرية.

إن الجزائر وقد خضعت لسلطة فرنسا لفترة طويلة (١٨٣٠-١٩٦٢م) ليس بفعل تغلب القوة العسكرية فقط وإنما بفعل عامل التفرقة والخيانة وتحكم شهوة الكرسي في ذوي الكلمة من أبنائها. فالاحتلال الفرنسي وإن كان يعتبر عاملاً خارجياً تتوفر له القوة والتنظيم والتصميم على تحقيق الهدف، إلا أنه لم يكن ليحالفه النجاح لولا الظروف الداخلية المساعدة التي تمثلت في تخاذل القوى المؤثرة في المجتمع وتعاملها مع الأجنبي الدخيل.

ورغم معاداة قوى داخلية مؤثرة تمكن الأمير عبد القادر من إيقاد شعلة الكفاح الوطني ضد الاستعمار الفرنسي والتي لم تنطفئ إلا باستقلال الجزائر، وكانت هذه

المقاومة ذات روح إسلامية وطابع وطني وكانت تجربة هزت ضمير الجزائريين، وأوجدت سابقة في التاريخ الجزائري سوف تتجدد كلما سنحت الظروف.

خاتمة : الأمير عبد القادر في ذاكرة الأجيال

إن إشكالية مكانة الأمير عبد القادر في عصره وبيئته. يطرح علينا في الجانب الأول التساؤل التالي : أكان الأمير عبد القادر نتاج تلك البيئة، أم فلتة جاد بها الزمن؟.

من خلال مفهوم البطل في التاريخ، فإن الرجل العظيم تستدعي ظهوره الأزمات الحادة وتتطلبه حاجة اجتماعية وكأنه أداة اقتضتها "الحتمية التاريخية" لإزالة تلك التناقضات، فيصبح دوره حيوياً في حياة الشعب، بل قد يتسبب غيابه في فشل الشعب وخيبة آماله.

أما الجانب الثاني للإشكالية، فيطرح علينا سؤالاً يتعلق بدور الشعب الأساسي في تطور التاريخ، فيكون ظهور الرجال العظماء محصلة قوة اجتماعية وفكرية واقتصادية وروحية، تحدد دورهم وترسم مسارهم. وهنا يصبح من الضروري الرجوع إلى نظرية المفكر الإيطالي فيكو، في كتابه "علم جديد حول الطبيعة العامة للشعوب"، والذي فسر فيه التاريخ البشري من خلال منظور حضاري، فهناك "علاج داخلي" تستجيب له الشعوب الحية بظهور بطل أوبنشر إيديولوجية تجدد حيوية الأمة، فإذا تعذر ذلك فهناك "علاج خارجي" تتطلبه الشعوب التي فقدت حيويتها في صورة جيش غازٍ أوإيديولوجية مقتبسة، وعندما لا تسمح الظروف بأحد الحلين تطبق العناية الإلهية، دواءها الأخير وهواستمرار حالة الفوضى، فيحكم التاريخ بفناء ذلك الشعب، ليس بموته دائماً وإنما باندماجه في غيره.

وفي إطار تصور فيكو، يكون دور البطل ضرورياً لكونه العامل الموحد للشعب ولقد كان الأمير عبد القادر، استجابة موفقة للأزمة التي عاشها الجزائريون، لأنه وحد قواهم لحماية وطنهم، وكرّس ظاهرة المقاومة المتجددة، دائماً في تاريخ الجزائر.

لقد كان الغزوالفرنسي للجزائر عام ١٨٣٠م تجسيداً للحل الخارجي الذي طرحه

فيكووالمتمثل في غزوجيش متفوق وهيمنة شعب متقدم حضارياً، إلا أن ذلك لم يكن قدراً محتوماً لولا الأوضاع الداخلية للبلاد العربية والإسلامية ومنها الجزائر.

☆☆☆☆☆

إن مكانة الأمير عبد القادر في التاريخ الجزائري وفي الذاكرة العربية الإسلامية تستوجب منا استقراء الدروس من تجربته بعرض بعض الاستنتاجات التي نراها جديرة بالتسجيل لانعكاسها على واقعنا اليوم، منها :

١ - تجاوب الأمير عبد القادر مع حاجات عصره ومتطلبات بيئته :

لقد تعرف الأمير إلى التطورات التي تميز بها عصره، فاطلع على واقع الدولة العثمانية في صغره عندما زار المشرق وأدى فريضة الحج، ولاحظ ما كان يقوم به محمد علي في مصر، وبعد الاصطدامات الأولى لمس مدى التفوق العسكري للفرنسيين، مما جعله يعي المخاطر الناتجة عن ضعف المسلمين وقوة الأوربيين.

إن كل مواجهة مفتوحة مع أية دولة أوربية محكوم عليها بالفشل، هذا ما جعل المقاومة الجزائرية ضد الاحتلال الفرنسي حتى الحرب العالمية الأولى عملاً لا يرجى من ورائه تحقيق النصر وإنما مجرد رد فعل إيجابي قد يشعر الشعب بالعزة ويبقي شعلة الحياة متقدة في الأمة وذاكرة الأجيال.

لقد أسس الأمير عبد القادر بمواقفه في المشرق لسياسة بديلة عن مواجهة الاستعمار بالقوة أساسها القبول بالوضع وعدم الدخول في منازلة تنتهي حتماً لصالح الأوربيين، والعمل في الوقت نفسه على تغيير المعطيات لتكون في صالح المسلمين وذلك بتربية خلقية قويمة لا تضحي بكرامة ومصلحة الفرد وتأخذ بعين الاعتبار ما تقتضيه مصلحة الأمة، ولذلك حاول التفتح على أوربا لكن لم يذهب في ذلك بعيداً لأن المخططات الأوربية كانت تعمل على الدوام على إحباط هذا المسعى وتتسبب في رد الفعل من

المسلمين دفاعاً عن النفس، هذا ما يجعل من الأمير رائد العمل السياسي السلمي بعد أن خبر استحالة النصر بالقوة العسكرية، وهذا ما سوف تأخذ به حركات التحرر الوطني في العالم العربي والإسلامي بعد الحرب العالمية الأولى.

٢ - محاولة ملء الفراغ والاستجابة لمتطلبات العصر وحاجات المجتمع :

إن نهاية الجزائر العثمانية أصبحت أمراً حتمياً لا مفر منه منذ ١٧٩١م.

فقد كانت الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي مهيأة للحل الداخلي ومتقبلة للحل الخارجي، فهيكلها الإداري يتصف بالجمود وعلاقاتها الخارجية عرفت تراجعاً مستمراً، إلا أن بنيتها الاجتماعية بقيت دائماً نابضة بالحياة بفعل العامل الروحي المتمثل في العقيدة الإسلامية. وقد أصبح البديل الداخلي في إطار تطور نظام البايليك غير ممكن بعد أن انقطعت صلة التعاون بين الطرق الدينية والبايليك.

جسد الصراع الذي سبق الاحتلال الفرنسي إمكانية تحقيق حل داخلي من خلال القوى المحلية المتمثلة في الطرق الدينية، وكان ما قام به الأمير عبد القادر من خلال مشروع دولته محاولة لإيجاد بديل داخلي، وكاد أن يحقق هدفه لولا تغلب الآلة العسكرية الفرنسية التي أسقطت الحل الداخلي البديل وكرست الحل الخارجي.

٣ - محاولة تحقيق مصالحة مع الذات والتغلب على العجز الذاتي الذي يطبع التاريخ العربي الإسلامي الحديث:

كانت حركة الأمير عبد القادر مصالحة مع الذات فرضها تطور الأوضاع التي لم تعد فيها الجزائر نظاماً عسكرياً مغلقاً ومشدوداً إلى البحر ومرتبطاً بشكل أوبآخر بمركز الدولة العثمانية، وإنما أصبحت طاقات بشرية موجهة إلى الداخل. وكان الأمير عبد القادر يعبر عن هذا التوجه عندما استطاع بجهاده أن يقدم نموذجاً حياً لها سواء

في الإخلاص للوطن والإسلام أوفي صفات التسامح والالتزام، فألغى الصورة الكريهة للحاكم العثماني وأبرز وجهاً مشرِّفاً للقائد الكفء المتشبث بقيم حضارته العربية الإسلامية.

وقد كانت محاولة الأمير موفقة رغم قصر مدتها وذلك لتوفر ثلاث صفات في الأمير قلما تجتمع في غيره فقد كان قائداً عسكرياً محنكاً وفقيهاً عارفاً بأحكام الشرع وعالماً واسع الفكر متسامحاً مع الآخر متفتحاً على واقع مجتمعه ومقتضيات عصره.

رئيس الجلسة:

شكراً يا دكتور، وأنت قد أحسنت كل الإحسان، وفعلاً أثرت شهية الناس لقراءة كتابك، وأنا متأكد أنه سيكون ممتعاً..

والآن أعطي الكلمة للأخ الدكتور نورالدين السد، على أن يعطينا النقاط الرئيسية للبحث في ثلث ساعة وبعدها، ستملأ الفراغات من خلال المناقشات التي تعقب الملخص للبحث الذي عنونه بـ(القصيدة في عصر الأمير عبدالقادر الجزائري) ليتفضل.

****

القصيدة
في عصر الأمير عبدالقادر(*)

الدكتور نــور الدين الســد

مقدمة

لم يحظ الشعر العربي في القرن التاسع عشر الميلادي بدراسة نقدية متخصصة تهدف إلى تحديد مكونات القصيدة العربية في هذا العصر وتفكك بناها الأسلوبية وتظهر سماتها الشعرية وتبرز وظائفها الجمالية وفق منهج نقدي متكامل الأدوات والإجراءات.

والملاحظ أن شعر هذه المرحلة على كثرته في البلاد العربية إلا أنه لم يلق العناية من الدارسين والناشرين فظلت دواوين الشعراء وقصائدهم متناثرة هنا وهناك. وما حُقّق وطُبع منها كان قليل العدد محدود الانتشار ومحصور التوزيع فلم يَرُجْ بكيفية واسعة بين الباحثين والقراء، بل وحتى المؤلفات التي أرخت للأدب في هذا القرن أو أتت على ذكره لم تشر إلى نماذج كاملة من قصائد تبيّن خصائص شعر المرحلة ومميزاته واكتفت بذكر أبيات موجزة أو اقتباسات وشواهد من قصائد ومقطعات محدودة لا يمكنها أن تظهر المستوى الجمالي والفني لشعر المرحلة.

وأغلب مؤرخي الأدب الذين أرخوا للمرحلة شعرياً أطلقوا أحكاماً جائرة على القصيدة العربية في هذا العصر وقالوا بالمستوى المتدني لها شكلاً ومضموناً. وعدّوها امتداداً لعصر الانحطاط وما ساده من تدنٍ ثقافي وركود فكري وأدبي عام، وأشاروا

(*) قدم الباحث خلال الجلسة عرضاً موجزاً لبحثه الذي نثبته هنا كاملاً.

إلى ما لحق القصيدة من تقليد وتكلّف وعدم تمكّن من صنعة الشعر، وهذه الأحكام غلب عليها الارتجال وسادها طابع المعيارية والمصادرة لأنها لم تحدّد بموضوعية مواطن الإيجاب والسلب في مكونات القصائد التي اعتمدت شواهد للتقويم الذي قرره دارسو هذه المرحلة.

ولعل قارئ المؤلفات والدراسات النقدية التي درست شعر المرحلة يلاحظ أن ما جاء فيها لا يكاد يخرج عن ذكر معلومات عامة أو خاصة عن طابع العصر ومجالاته السياسية والاقتصادية والثقافية مع الإشارة إلى سير شعراء العصر وموضوعات الشعر ونماذج منها، مع تعاليق مختصرة على بعض الشواهد.

ولعل لذلك ما يبرره بالمقارنة مع ما كان سائداً من مناهج في التأليف وفي مجال البحث والتدوين ومع التحفظ من معايير البحث والتقويم فإنه لا بد من الإقرار بالريادة للبحاثة العرب وما بذلوه من جهود في جمع دواوين الشعراء وما أنجزوه من دراسات تعد دليلاً على رغبتهم الصادقة في خدمة الثقافة العربية، بل تظل دراساتهم مراجع أساسية للشعر العربي في القرن التاسع عشر بالنظر إلى غياب دراسات متخصصة، وعسى أن يُتاح لشعر هذه المرحلة من يتمم ما لحق الدراسات السابقة من ابتسار وإغفال لبعض أعلام الشعر مشرقاً ومغرباً مع الإقرار بأن هذا البحث لا يرقى إلى القيام بهذه المهمة وإن كان مطمحاً يُرجى نيله لاحقاً بإذن الله.

إنّ مسعى هذا البحث هو تحديد ملامح بنية القصيدة العربية في القرن التاسع عشر اعتماداً على جملة من الخصائص الجمالية والشعرية التي تشكل مكونات الخطاب الشعري ووظائفه الأساسية، لذلك كانت محاوره متضمنة ضبط المصطلحات والمفاهيم الخاصة بإشكالية البحث وهي بنية القصيدة وأشكالها مع الإشارة إلى أنماط الشعر في هذا العصر. ثم تناول ظاهرة العام والمشترك عند الشعراء والتلميح إلى مدى التزام بنية القصيدة في هذا العصر بمعايير عمود الشعر العربي وقواعده من

شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف، ومقاربة التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

ثم تناول البحث أنماط التشكيل الشعري والتصوير البلاغي والأسلوبي مع الإشارة إلى مرجعية الصورة الشعرية في قصائد ومقطعات شعر المرحلة وتجليات الدلالة التراثية فيها ومدى استثمار الحركة الشعرية في عصر الأمير عبد القادر للموروث الشعري والإنساني بجميع أشكاله التعبيرية ومدى موافقات التناص أو تداخل النصوص للتجارب الشعرية وقدرتها على توظيف الخطابات السابقة في الخطابات اللاحقة عن طريق التضمين والاقتباس والمعارضة والإشارة وسوى ذلك...

إنّ تفكيك بنية القصيدة في عصر الأمير عبد القادر الجزائري وتحليل مكوناتها وإدراك وظائفها يقتضي منهجاً مكتمل الأدوات والإجراءات متسقاً بنية ووظيفة في منظومة تحليلية منسجمة في كلياتها وآلياتها. وإذا كان ذلك كذلك؛ فإنّ ما أشرنا إليه من محاور للبحث تتناول بالتحليل وفق المنهج السيميائي الأسلوبي (senio Stylistique) ومحاولة تكييف المباحث المشار إليها مع مقولات المنهج دون توسع في مقتضياته متوخين من ذلك الابتعاد عن الأحكام الانطباعية والارتجالية، إنّ اعتماد المنهج المعلن عنه في هذا البحث تبرره الإشكالية المركزية له وهي القصيدة في عصر الأمير عبد القادر باعتبارها ظاهرة سيميائية، وهي نظام من العلامات نسجت بأنساق أسلوبية مخصوصة جعلتها تكتسب ميزاتها في تشكيل صورها وعلاماتها ورموزها وإشاراتها ضمن النظام العلامي العام للقصيدة العربية عبر تراكمها منذ عهد التأسيس إلى عصر الأمير.

إن البحث في القصيدة العربية في عصر الأمير عبد القادر الجزائري يدخل في سياق الكتابة عن الظاهرة الشعرية العربية في القرن التاسع عشر مع أن الكتابة

عن قرن من الزمن في شكل من أهم أشكال التعبير الشعري عند العرب وتحديد مكوناته وتفكيك بناه وضبط خصائصه ومميزاته وفق معالم محددة مسبقاً أمر يقتضي بعض التفرغ كجمع المدونة وقراءتها قراءة متأنية وتصنيفها بحسب محاور البحث ومباحثه، وقد يسّر الله ذلك. فكان هذا الالتزام دعوة إلى إعادة قراءة متأنية تهدف إلى الاهتداء إلى إدراك خصوصية القصيدة العربية في هذا العصر واكتشاف معالم شعرية جديرة بالدرس والتحليل، معالم كانت تؤسس لعصر النهضة وتسعى إلى إحياء نبض الأمة في المقاومة والتحرر ومواجهة الاستبداد، معالم استنهضت ذاكرة الأمة وبعثت فيها أجمل خصائص لغتها في شكل من أرقى أشكال التعبير عن وجدانها وضمائر أبنائها إنها القصيدة؛ هذا النمط الشعري الذي كان يمثل حضوراً قوياً وانتشاراً واسعاً عبر فضاء الوطن العربي في عصر اشتد فيه التسارع من القوى الاستعمارية إلى احتلال الأرض العربية واستغلال ثرواتها وقهر أهلها، فكان للأمة فرسانها الذين قاوموا بالسيف وبالكلمة، فصالوا وجالوا وكتبوا أمجاد الأمة بأحرف من نور ظلت نبراساً تهتدي به الأجيال، كانت القصيدة في معترك الحياة شكلاً تعبيرياً يعكس سمات الواقع أحياناً ويفارقه أحياناً وكان حضورها على امتداد قرن من الزمن وعلى امتداد فضاء العرب يدوي منشداً لواعج الوجدان ومستلهماً موروث الفحول من الغابرين ومعبراً عن الأحلام.

وذلك يدل بأنّ الشعراء العرب الذين عاصروا الأمير عبد القادر قد فهموا الوظيفة الشعرية بأنها ليست غاية في ذاتها، وأنّ العناية بتشكيل القصيدة أسلوبياً وجمالياً ماهي إلا وسيلة للتعبير عن رؤى الذات للعالم والوجود في سياق الممارسة الاجتماعية ومنجزاتها الثقافية، وما يلاحظ من محافظة على معايير الشعر العربي من عهد التأسيس إلى عصر الأمير إنما هو وجه من وجوه الحفاظ على كيان الأمة ومنجزاتها.

١ تم بناء القصيدة العربية وأشكالهامفهوم القصيدة:

إنّ الأصل اللغوي لكلمة قصيدة من القصد «والقصد من الشعر ما تمّ شطر أبياته أو شطر بنيته»[١]، و«يسمى قصيداً لأنه قُصِّد واعتمد.. والجمع قصائد، وربما قالوا: قصيدة»[٢]، «فإذا رأيت القصيدة الواحدة قد وقع عليها القصيد بلا هاء، فإنما ذلك لأنه وضع على الواحد اسم جنس اتساعاً»[٣].

ويسمى هذا النمط الشعري قصيدا لأنّ قائله احتفل له، فنقّحه باللفظ الجيّد والمعنى المختار، وأصله من القصيد وهو المخ السمين الذي يتقصّد أي يتكسر لسمنه، وضدّه الرير والرار وهو المخّ السائل الذائب الذي لا يميع كالماء، ولا يتقصّد، والعرب تستعير السمن في الكلام الفصيح فتقول: «هذا كلام سمين أي جيّد». وقالوا: «شعر قصد إذا نُقّح وجُوّد وهُذّب». وقيل: «سمي الشعر التام قصيداً لأن قائله جعله من باله فقصد له قصداً، ولم يحتسه حسياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه بل روى فيه خاطره، واجتهد في تجويده، ولم يقتضبه اقتضاباً، فهو فعيل من القصد وهو الأم»[٤]. ويقال: «أقصد الشاعر وأرمل وأهزج من القصيد والرمل والهزج والرجز وقصّد الشاعر أقصد؛ أطال وواصل عمل القصائد»[٥].

القصيدة خطاب شعري مبني وفق نظام لغوي له من الخصوصيات الجمالية والفنية ما يجعله دالاً، ومعبراً عن بعد أو أبعاد دلالية ومقاصد كانت سبباً في حدوثه زماناً ومكاناً.

إن القصيدة نظام إشاري دال وهي شبكة من العلاقات بين مكونات هذا الخطاب البنيوية والوظيفية، وهذه المكونات تعد عناصر أساسية في كينونة القصيدة وهي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وتشكّل هذه العناصر جملة من المكونات ألا وهي الأصوات والمعاجم والتراكيب والدلالات والتداول، وإذا كانت هذه العناصر مشتركة بين جميع أشكال التعبير اللغوي فإنّها في القصيدة تأخذ طابعاً خاصاً وتتشكل تشكلاً يمكنها من الدخول في سياق البنية الشعرية، لتمكينها من أداء وظائفها.

يقول بلاشير: «إن كلمة قصيد تدل منذ القرن الثاني إلى أبعد حد على قصيدة

منظومة بفن، ومؤلفة من أجزاء متسلسلة في قسم»[٦] وفي هذا السياق يشير بلاشير إلى أن مكونات القصيدة وما يحدد إطارها لا يزال بعيداً عن الوصول إلى ثبات الموضوع كقاعدة، وتشير قرائن عديدة إلى أن الشاعر يمتلك حرية أوسع في مجال الإبداع»[٧].

لم يتقيد الشعراء العرب في القرن التاسع عشر الميلادي التزاماً صارماً بالمعايير التي حددها ابن قتيبة للقصيدة حيث ميز بين أربع مراحل في بنائها وهي:

١ تم ذَكَر الديار والآثار «فبكى وشكا وخاطب الربع».٢ تم وَصَل بالنسيب «فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والوجد ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه (...) فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع إليه عقب بايجاب الحقوق».

٣ تم رحيل إلى الممدوح يشكو فيه الشاعر همومه ومتاعبه.٤ تم المديح[٨].

يقول جمال الدين بن الشيخ: «كان هذا النص موضوع تعليقات متعددة أساءت إلى إبراز المعطيات الأساسية التي يقدمها، فالمؤلف يعبّر أولاً عن ضرورة التعديل بين هذه الأقسام، يتعلق الأمر مرة أخرى بالطول الخاص للأجزاء المختلفة حيث لا ينبغي مثلاً أن يكون النسيب أهم من المديح إلخ، هذه النسبية التي ينبغي أن تحترم بينها، وهذه الأهمية النسبية للأجزاء في علاقتها مع أخرى، تقتضي الإرادة الواضحة للمبدع في تحقيق كل مجموع، وإبقاء مكونات القصيدة فيه موسومة بنوع من علامة السمو»[٩]. إلاّ أن طموح منظري الشعر ونقاده لم يمنع الشعراء من ممارسة اختياراتهم ولم يحجر عليهم حرية الإبداع في الأغراض والموضوعات والمضامين والأشكال، وإن كانت بنية القصيدة تفرض خصوصياتها في المنظور الشمولي كماً وكيفاً، لذلك كان الحرص على التحام أجزائها وتماسك بنيتها وإنجازها لوظيفتها .

وفي هذا السياق كانت قصائد الشعراء العرب في القرن التاسع عشر وفيّة لمعايير الذائقة الشعرية وتنظّراتها الجمالية وقائمة بوظيفتها الإيحائية في أنساق